

Université de Montréal

Louise Bourgeois dans le réseau de ses interprétations

par

Julie Gratton

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en Histoire de l'art

© Julie Gratton, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Louise Bourgeois dans le réseau de ses interprétations

Présenté par :

Julie Gratton

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier, président-rapporteur

Nicole Dubreuil, directrice de recherche

Suzanne Paquet, membre du jury

Résumé

Le présent mémoire de maîtrise étudie la fortune critique de l'artiste états-unienne d'origine française Louise Bourgeois. Il suit le parcours de l'artiste vers une reconnaissance critique et publique plutôt tardive, et une consécration comme figure importante de l'art de la deuxième moitié du 20^e siècle. Favorisant une approche historiographique qui porte attention au genre d'écrits comme les survols et les monographies, il procède à l'analyse d'ouvrages concernant la place de Bourgeois dans le cadre des histoires de la sculpture moderne et des textes de nature diverse (historiques, théoriques et critiques) émanant de la mouvance féministe en art, avant de considérer les études réservées exclusivement à la trajectoire de Bourgeois et au développement de son œuvre. Plus largement, cette étude propose d'examiner les subtilités de la construction d'un réseau d'interprétations qui puisse répondre de la complexité d'une production artistique s'étalant sur près de soixante-dix ans, faisant appel à une grande variété de matériaux non conventionnels, oscillant entre la fascination pour la figure totémique et l'installation, tout en résistant aux classifications conventionnelles de mouvements et d'écoles, de même qu'à celles de développements formels et stylistiques continus.

Mots-clés : Louise Bourgeois, histoire de l'art, fortune critique, féminisme, monographie, biographie.

Abstract

This master's thesis is a study of the French born American artist Louise Bourgeois' critical review. More precisely, it considers the artist's progress from her beginnings as an American sculptor in the forties to her critical but albeit late public recognition as an important figure in the art of the second half of the twentieth century. From a historiographical perspective, and working with texts dealing with modern sculpture in the U.S.A., feminism in the visual arts and more specifically the career of Bourgeois, we want to examine the situation of this artist amidst the different interpretations of her artworks. This study proposes to look at the subtleties in the construction of a web of interpretations. This web, we will see, is as complex as the production of an artist who created for more than seventy years. The intent of the first chapter is to grasp the position occupied by Bourgeois in some of the major texts constituting the history of modern sculpture. This overview will lead us to the second chapter where we will analyze the manner Bourgeois' work is addressed by feminist literature and practice. In this context, and by the fact that Bourgeois revealed tragic aspects of her childhood at the turn of the eighties, we will seek to understand the changes in the way her work has been perceived. The third chapter focuses on the study of the artist's national and international recognition in parallel to the monographs having her as their main subject. Those texts, which have been often tied to biographical writing, reassess in a certain way the old concept of the mythical artist.

Keywords : Louise Bourgeois, art history, critical review, feminism, monograph, biography.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre I	
Louise Bourgeois dans l’histoire de l’art moderne.....	11
1.1 Louise Bourgeois chez Herbert Read.....	18
1.2 Louise Bourgeois inconnue chez Jack Burnham.....	23
1.3 Louise Bourgeois chez Rosalind Krauss.....	27
1.4 Louise Bourgeois chez Alex Potts.....	32
1.5 Bourgeois dans quelques autres ouvrages généraux.....	37
Chapitre II	
Louise Bourgeois et la mouvance féministe.....	44
2.1 Accession à la reconnaissance.....	45
2.2 Éléments « féministes » dans l’œuvre de Bourgeois.....	46
2.3 À la frontière du postmodernisme.....	62
2.4 Bourgeois comme figure emblématique.....	70
2.5 Bourgeois, la figure de l'artiste comme génie.....	75
Chapitre III	
Louise Bourgeois et le discours monographique.....	83
3.1 Le fondement biographique.....	87
3.2 L’artiste et la question du mythe.....	92
3.3 Les écueils du récit psychobiographique.....	97

3.4 Aborder l'œuvre au moyen d'un parcours narratif.....	101
3.4.1 L'aveugle guidant l'aveugle.....	102
3.4.2 Dans la maison de Louise.....	106
3.5 Mignon Nixon et l'approche psychanalytique du travail de Bourgeois.....	108
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	124

Liste des figures

Figure 1 - Louise Bourgeois, *Figure Endormie*, 1950, bois peint, 189,2 x 29,5 x 29,7 cm.
Source : Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 271.

Figure 2 - Louise Bourgeois, *One and Others*, 1955, bois teint et peint, 47,3 x 50,8 x 42,9 cm.
Source : Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 263.

Figure 3 - Louise Bourgeois, *End of Softness*, 1967, bronze et patine dorée, 17,7 x 51,7 x 38,7 cm.
Source : Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 273.

Figure 4 - Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974, plâtre, latex, bois, tissu et lumière rouge, 237,8 x 362,3 x 248,7 cm.
Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 111.

Figure 5 - Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994, technique mixte, 247,6 x 426,7 x 424,2 cm.
Source : Centre national d'art Georges Pompidou [En ligne]. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/ENS-bourgeois.html>. Consulté le 22 mars 2010.

Figure 6 - Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind*, 1947-1949, bois peint en rouge et noir, 170,4 x 163,5 x 41,2 cm.
Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 38.

Figure 7 - Louise Bourgeois, *Le Trani Episode*, 1971, plâtre et latex, 41,9 x 58,7 x 59 cm.
Source : Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 288.

Figure 8 - Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968, latex et plâtre, 59,5 x 26,5 x 19,5 cm.
Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 151.

Figure 9 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969-1970, marbre rose, 8,9 x 67 x 12,4 cm.
Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 141.

Figure 10 - Louise Bourgeois, *Child Abuse*, *Artforum*, déc. 1982, p. 40-47

Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 82.

Figure 11 - : Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, encre sur toile de lin, 91,5 x 35,5 cm.

Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 145.

Figure 12 - Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, huile et encre sur toile de lin, 91,5 x 35,5 cm.

Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 145.

Figure 13 - Louise Bourgeois, *Les voleuses de gratte-ciel*, crayon sur papier, 2,3 x 12,7 cm.

Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 55.

Figure 14- Louise Bourgeois, *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts*, 1978, performance à la Hamilton Gallery of Contemporary Art, New York.

Source : Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, p. 38.

Figure 15- Louise Bourgeois, *Le Regard*, 1966, latex et tissu, 12,7 x 39,3 x 36,8 cm.

Source : Marie-Laure, Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 257.

Figure 16- Louise Bourgeois, *C.O.Y.O.T.E.* (auparavant connu sous le titre *The Blind Leading the Blind*) 1941-1979, bois peint en rose, 137,4 x 214,5 x 28,9 cm.

Source : National Gallery of Australia [En ligne]. <http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=115029>. Consulté le 22 mars 2010.

Figure 17 - Photographie de Louise Bourgeois et Joan Miró prise à New York en 1947.

Source : Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, p. 14.

Figure 18 - Robert Mapplethorpe, planche contact d'une séance de photographie avec Louise Bourgeois, 1982.

Source : Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, p. 75.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Mme Nicole Dubreuil qui a su, avec ses commentaires judicieux, ses encouragements constants et sa grande patience, contribuer à l'avancée de ce projet. Son enseignement au cours de mes études de premier cycle fut pour moi une grande source de motivation.

Je souhaite de plus à exprimer ma gratitude à mon conjoint pour sa confiance et sa présence, à ma famille pour son soutien tout au long de mon cheminement académique, puis à ma bonne amie Mlle Erika Wicky, pour ses précieux conseils et son accueil toujours chaleureux.

Je tiens également à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, de même que la Faculté des études supérieures et postdoctorales pour avoir appuyé ce projet.

Introduction

I fit into history like a bug in a rug.

Louise Bourgeois

Louise Bourgeois est une artiste singulière à plusieurs points de vue. Non seulement sa vie et sa carrière embrassent-elles la presque totalité du 20^e siècle, mais ses rencontres, ses associations et ses amitiés la relient à la majorité des courants artistiques du modernisme. La carrière de Louise Bourgeois offre ainsi un terrain fertile à ses nombreux commentateurs. D'emblée, les lectures de son travail, des plus anciennes aux plus récentes, la présentent comme marginale dans sa production et excentrique dans sa personnalité. Son œuvre, d'une grande hétérogénéité stylistique – autant à cause de la diversité et du caractère souvent non conventionnel des matériaux utilisés qu'à cause de la variété de ses formulations plastiques, oscillant entre l'objet totémique et l'installation, entre la figuration et l'abstraction, entre le métaphorique et le littéral – se prête aisément à une variété d'analyses, tout en ne cadrant pas complètement dans une seule approche. Cette situation particulière nous a motivée à choisir pour sujet de notre recherche un bilan critique des interprétations de Bourgeois, c'est-à-dire à faire de l'état de la question la question du mémoire plutôt qu'un passage obligé de l'introduction. Le principe retenu pour l'organisation comporte un fort axe historiographique dans la mesure où, en plus de prendre en compte les « temps » et les « points de vue » de l'interprétation, il accorde de l'intérêt au type d'écrit où cette dernière apparaît (survol, monographies, etc.). La réalisation de ce bilan revêt aujourd'hui une certaine urgence. Suite au récent décès de Bourgeois, il faut en effet anticiper qu'une nouvelle vague de publications posthumes et d'hommages divers va s'ajouter à la fortune critique existante; ce postscriptum risque d'ouvrir un nouveau chapitre qui sort du cadre de ce mémoire et dont nous n'avons pas le temps d'attendre le développement.

Malgré le fait que la pratique artistique de Louise Bourgeois ait débuté durant les années 1940, ce n'est qu'à partir de la fin des années 1970, et plus précisément depuis la grande

rétrospective de son œuvre au Museum of Modern Art de New York en 1982, qu'elle commence à s'imposer comme une artiste originale ayant défié tout autant la tradition que les grands courants artistiques du 20^e siècle. D'abord associée au surréalisme¹, elle travaillait dans l'ombre du courant majeur constitué par l'école de New York laquelle était particulièrement axée sur la peinture. L'expressionnisme abstrait new-yorkais trouva d'ailleurs ses principaux champions dans une critique moderniste d'orientation formaliste qui ne convenait pas à l'art de Bourgeois et qui ne s'y intéressa pas beaucoup. Pratiquement absente du discours de la critique d'art américaine durant les années 1960, Bourgeois commence à prendre sa place à partir de la décennie 1970 à cause de la montée du féminisme et des regroupements de femmes qui lui offrent plusieurs opportunités d'expositions. L'attention portée à son travail par la critique féministe culmine en 1975 avec un article que lui consacre Lucy R. Lippard, dans lequel les préoccupations de l'époque concernant la définition et la pertinence d'un art spécifiquement féminin font l'objet de considérations constantes. Ce n'est pourtant qu'au début des années 1980 que la reconnaissance de Bourgeois comme figure majeure de l'art moderne prend de l'ampleur et que sa réputation s'étend à la scène internationale. Si l'importante rétrospective de 1982 constitue un facteur de premier plan de cette reconnaissance – l'année 1982 est d'ailleurs considérée comme celle de l'entrée officielle de Bourgeois dans le canon de l'art euro-américain² – le fait qu'à la même époque l'artiste se mette à parler ouvertement de sa

¹ Si l'association avec le surréalisme ne trouve pas sa place dans les survols qui seront étudiés au cours du premier chapitre, elle revient toutefois régulièrement dans la fortune critique de Bourgeois. Nous avons repéré, au sein de notre bibliographie sélective, plus d'une vingtaine d'occurrences du lien entre Bourgeois et l'art ou les artistes surréalistes. Ces commentaires sont, la plupart du temps, relativement brefs. L'idée d'une affinité surréaliste est plus souvent mentionnée que véritablement développée. Dans cette perspective, les liens amicaux ou professionnels entretenus par Bourgeois avec certains artistes surréalistes exilés à New York durant la guerre sont régulièrement soulignés pour justifier le rapprochement. On signale aussi une certaine parenté formelle et conceptuelle entre quelques séries d'œuvres de Bourgeois et les créations surréalistes. La discontinuité stylistique perceptible dans les dessins intitulés *Femme Maison* évoquerait par exemple les cadavres exquis surréalistes (Rosalind Krauss, « Louise Bourgeois : Portrait of the Artist as Fillette », *Bachelors*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 60). Les « cellules », créées durant la décennie 1990, auraient quant à elles gardé du surréalisme la juxtaposition improbable d'objets multiples (Jon Bird, « Louise Bourgeois », dans Delia Gaze (dir.), *Concise Dictionary of Women Artists*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 3). De plus, Bourgeois aurait approfondi certains aspects des expérimentations surréalistes, notamment l'oblitération des genres et des catégories (Manuel J. Borja-Villel, « Louise Bourgeois : Sculpture as transgression », dans Peter Weiermar (dir.), *Louise Bourgeois*, Otterlo (Pays-Bas), Rijksmuseum Kröller-Müller, 1989, p. 200). Toutefois, l'influence du surréalisme est parfois mise en doute par la critique et surtout refusée catégoriquement par l'artiste qui s'est exprimée à plus d'une reprise sur le sujet; à cet égard, cette citation est révélatrice: « At the mention of the word surrealism, I cringe... » (Louise Bourgeois citée par Ann Coxon, dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 285).

² Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses : Louise Bourgeois and the Question of Age », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 75.

production artistique et de ses sources de création, traçant la voie à une panoplie d'interprétations à tendance psychanalytique, contribue aussi à la considération dont elle jouit désormais. Au moyen de trois pôles d'interprétation, relatifs à la position occupée par Bourgeois dans les histoires générales de la sculpture, au rôle que lui a conféré le mouvement féministe, puis à l'importance des éléments biographiques contenus dans les monographiques de l'artiste, nous tenterons de cerner les conditions de reconnaissance de l'œuvre de Louise Bourgeois, une sculpteure qualifiée de « *fiercely independent*³ ».

Ce mémoire témoigne avant tout d'un intérêt envers les paradoxes qu'engendre, dans les discours de l'histoire de l'art, la confrontation avec une artiste décrite comme inclassable mais qu'il faut malgré tout, pour les besoins de la discipline, « classer ». Nous nous proposons d'observer comment ces discours sont à la fois les témoins et les acteurs de la reconnaissance d'un artiste. Puis, nous pourrions constater comment ils se modifient et s'adaptent à une production changeante et aux déclarations de l'artiste qui l'accompagnent et qui en expriment l'intentionnalité; dans le cas de Bourgeois, ces dernières font une irruption à la fois massive et substantielle dans le débat. Opter pour Louise Bourgeois comme cas de figure nous permettra de mettre en relief l'appropriation du témoignage personnel, sa validation par l'historien ou le critique qui en font une source majeure d'interprétation de l'œuvre. Notre démarche nous permettra aussi d'examiner comment s'articulent les différentes lectures de l'œuvre de Bourgeois et comment elles se développent dans la durée. À cet effet, et sans nous éloigner de la fortune critique de Bourgeois dont l'examen constitue l'essentiel de l'objet de ce mémoire, le premier et le troisième chapitres nous donneront l'occasion, parce qu'ils relèvent d'une approche historiographique, de proposer une réflexion sur un genre d'écrit propre à la discipline.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous explorerons divers ouvrages proposant une histoire de la sculpture moderne afin d'y retracer la présence ou l'absence de Bourgeois et,

³ Cette expression revient à au moins deux reprises dans les commentaires portant sur Bourgeois, d'abord chez Paul Gardner dans « The Discrete Charm of Louise Bourgeois », *ARTnews*, vol. 79, février 1980, p. 80; puis chez Charlotta Kotik, « The Locus of Memory : an Introduction to the Work of Louise Bourgeois » dans Charlotta Kotik, Terrie Sultan et Christian Sleight, *Louise Bourgeois : The Locus of Memory, works 1982-1993*, New York, The Brooklyn Museum in association with Harry N. Abrams, 1994, p. 16.

dans les cas où elle est prise en compte, les paramètres de son insertion. Nous souhaitons entre autres comprendre pourquoi l'artiste, à partir des années cinquante, fait son entrée progressive mais définitive dans l'histoire de l'art. L'approche proposée, qui pourra parfois sembler relever du recensement de lectures, nous est apparue nécessaire afin de tracer le portrait le plus juste qui soit de la fortune critique de Bourgeois et des concepts théoriques et des positions critiques que convoque sa production. Une des difficultés de ce type d'analyse relève du fait qu'un grand nombre d'auteurs et qu'une grande variété de textes se trouvent invoqués. Il a fallu faire certains choix.

Pour les survols, nous allons nous intéresser à quatre auteurs dont les contributions respectives à l'histoire de la sculpture moderne nous ont semblé particulièrement significatives – sans égard à la place qu'ils ont accordée à Bourgeois; l'examen de leur position nous permet de comprendre comment différentes interprétations du développement de ce médium les prédisposaient ou non à accueillir une artiste qui poursuivait son propre cheminement, parallèlement à l'évolution de la sculpture et de ses enjeux. Ces auteurs ont pour noms Herbert Read, Jack Burnham, Rosalind Krauss et Alex Potts (auxquels nous ajouterons quelques ouvrages encyclopédiques qui mentionnent le travail de Bourgeois). L'examen de ce corpus nous permettra d'attester la lente apparition de Bourgeois dans l'histoire « écrite » de la sculpture et la formulation de plus en plus précise de ce qu'a pu être sa contribution à l'histoire du médium. Ces ouvrages nous serviront notamment à mettre en relief la reprise de certains motifs interprétatifs liés à un échantillonnage relativement restreint d'œuvres de Bourgeois, notamment les aspects totémiques et installatifs de ses sculptures. Nous pouvons sans hésiter affirmer que les tentatives d'insertion de l'œuvre de Bourgeois dans l'histoire de la sculpture se partagent entre une lecture de l'objet et celle de son articulation à l'espace de sa présentation. Dans ces textes où priment l'art et le contexte de l'art, les éléments iconographiques, particulièrement ceux que l'on peut ramener à du biographique, comptent beaucoup moins que les dimensions formelles et structurales des œuvres. Les choses vont changer dans les discours féministes et dans les monographies de Bourgeois que nous examinerons au cours des chapitres suivants.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons comment une sélection d'œuvres et une appropriation ciblée d'éléments tirés du discours produit par l'artiste sont à même de soutenir ou d'encourager un parti pris de la fortune critique qui a coïncidé avec une plus grande reconnaissance de l'œuvre de Bourgeois. Nous nous pencherons d'abord sur la contribution des féministes à la valorisation de Bourgeois qui, à cause de son parcours solitaire et d'une consécration lente à venir, incarnait la situation même des femmes artistes que les féministes voulaient transformer et le type d'expressivité qu'elles voulaient défendre. Il y a quelques années, Griselda Pollock semblait déplorer l'oblitération récente des lectures féministes de l'œuvre Bourgeois – « Where do feminist readings of the sculptures and installations of Louise Bourgeois stand in a era of her canonization in terms that hardly address feminist theory and cultural analysis?⁴ ». Nous désirons au contraire ne pas l'oublier et examiner, trente ans après le fait, le rapport complexe que les féministes ont entretenu avec une œuvre qu'elles ont « découverte » et dont elles ont été les premières à célébrer la pertinence et l'autorité. En explorant les diverses avenues ouvertes conjointement, durant les années 1970 et 1980, par les écrits majeurs de Lucy R. Lippard, Linda Nochlin et Griselda Pollock, la divulgation par Bourgeois de psychodrames personnels concernant son enfance et l'apparition d'une nouvelle sensibilité postmoderne caractérisée par un certain retour au subjectivisme, nous souhaitons expliquer la visibilité dont jouit désormais Bourgeois qui devient une figure à part entière du *mainstream* de la sculpture. Il ne s'agira donc pas de désigner l'approche féministe comme la lecture la plus juste et la plus légitime du travail de Bourgeois, mais de voir comment cette approche permet de positionner Bourgeois dans une confluence de discours qui assurent sa stature actuelle.

Dans la mesure où la « période féministe » coïncide avec une plus grande exposition publique du travail de Bourgeois, les signes de la reconnaissance de l'artiste commencent à se manifester : commandes publiques et distinctions diverses qui, déjà, ne sont pas uniquement redevables au mouvement féministe. Toutefois, la récompense que Bourgeois reçoit de la part du Women's Caucus for Art, en 1980, est révélatrice car elle montre en quoi

⁴ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 83.

la sculptrice peut se qualifier comme figure emblématique pour les femmes artistes. Si la personnalité de Bourgeois n'est pas étrangère à cette reconnaissance, l'iconographie de ses œuvres – qui apparaît maintenant comme un aspect significatif de sa production – ne l'est pas non plus. À cet effet, certaines œuvres ont particulièrement inspiré la lecture féministe du travail de Bourgeois et ont été mises en valeur pour leur caractère revendicateur et pour le regard critique qu'elles posaient sur la situation des femmes. La série *Femme Maison* (quatre dessins sur toile de lin réalisés entre 1946 et 1947) et diverses pièces aux connotations sexuelles à peine voilées, sont célébrées pour leur référence au corps sexué et pour une mise en valeur de l'expérience de la femme. En outre, la démarche de Bourgeois est considérée – entre autres par Pollock – avoir contribué à la théorie féministe elle-même.

Une analyse attentive de la fortune critique révèle que certains aspects mis en lumière par le féminisme ou revendiqués comme féministes correspondent en fait à ce changement plus global des sensibilités que, dans l'univers des arts visuels, l'on désigne par le concept de postmodernisme. Parmi les modes de création témoignant de ce changement se trouvent certaines pratiques dites transgressives et d'autres revalorisant un contenu référentiel et subjectif. Nous remarquerons, à confronter les discours d'époque, que la pratique artistique de Bourgeois se situe justement, à bien des égards, à la frontière du féminisme et du postmodernisme. Il est donc hasardeux de la relier exclusivement au féminisme avec lequel elle se trouverait dans une sorte de relation symbiotique. Cette ambiguïté, nous le verrons, est accentuée par les témoignages de l'artiste dont les allégeances semblent plus ou moins résolues. Quoi qu'il en soit, la valorisation de Bourgeois par les féministes procède d'un double mouvement de rétroaction qui, en cherchant des figures de précurseurs et des modèles de rôle pour les femmes artistes de la décennie 1970, confère une visibilité et une légitimité nouvelles à l'ensemble de la production de Bourgeois. Incarnant à la perfection une figure de résistance, Bourgeois est perçue comme une battante ayant surmonté divers obstacles, dans un milieu dominé par une écrasante majorité masculine (plus particulièrement à New York). Cette attitude oppositionnelle, jumelée à la marginalité non dissimulée de Bourgeois, nous mènera à aborder un concept qui émerge avec la consécration : celui de l'artiste comme génie. En prenant appui sur les textes de quelques

auteurs, entre autres sur un essai de Christine Battersby, nous verrons en quoi certaines lectures de Bourgeois la font correspondre, du moins en partie, à cette figure héroïque portée par une personnalité singulière et qui se manifeste en bousculant les valeurs acquises et les institutions établies.

La célébration du génie trouve communément sa source dans le biographique, un vécu composé d'éléments agissant comme autant de preuves d'une existence hors-norme. Ces éléments – nous l'observerons au troisième chapitre – sont tout particulièrement fertiles chez Bourgeois. La fortune critique de cette dernière confirme que l'approche monographique classique, ou celle qui adopte une forme plus libre proche du livre d'artiste, aborde l'expérience de vie comme source et explication de l'œuvre. Dans cette dernière partie de notre mémoire, il sera donc question de l'importance accordée au vécu dans les nombreuses monographies consacrées à Bourgeois, aspect déjà valorisé par certaines lectures féministes et fortement influencé par les confidences de l'artiste elle-même. Ici encore, nous avons dû opérer des choix que nous espérons significatifs. Une consultation des principales bibliothèques universitaires de Montréal, puis un séjour de recherche à New York à la bibliothèque du Whitney Museum nous a permis de rassembler un échantillonnage d'ouvrages représentatifs, nous le croyons bien, de l'ensemble de la fortune critique de Bourgeois. La plus grande difficulté consistait certainement en une sélection nécessaire de monographies à même d'appuyer notre propos et notre assomption de départ, sans toutefois mettre aveuglément de côté les ouvrages ne s'y conformant point. Puisqu'il n'était pas possible, à l'intérieur des limites du présent mémoire, de questionner la totalité des ouvrages monographiques portant sur Bourgeois, nous avons ciblé les écrits les plus à même de révéler les principales voies d'interprétation identifiées au fil de nos lectures.

La monographie comme genre tend naturellement à placer la production de l'artiste et l'ensemble de sa présence publique sous l'égide du « moi » privé. Catherine Soussloff a montré à quel point ce système est redevable d'un plus ancien genre, celui de la *vita* des hommes célèbres, développé dans l'Antiquité et remis au goût du jour par la Renaissance. Dans le cas de Bourgeois, cette surdétermination est à l'occasion si importante que la

distinction entre le discours produit par l'artiste et le discours sur l'artiste apparaît de plus en plus floue.

Nous postulons ici que la difficulté de ramener le parcours artistique de Bourgeois à une tendance claire et à une progression linéaire a permis au biographique de constituer l'élément unificateur de sa démarche. Bourgeois sera par conséquent présentée ici comme cas de figure exemplaire de la persistance du biographique au sein des écrits sur l'art, persistance encouragée par l'artiste elle-même. Dans de nombreux ouvrages, les œuvres de Bourgeois sont en effet présentées comme des réponses à des événements vécus, expériences douloureuses réactivées et sublimées par la création, dont cette affirmation peut être perçue comme l'exemple type : « As a consequence of her mother's death and her father's infidelity she became obsessed with thoughts about death, isolation, and sexuality⁵ », ces trois derniers éléments composant autant de thèmes omniprésents au sein de l'œuvre. Dès lors, dans une sorte de processus d'automythification, l'artiste se met en scène comme sous-texte de l'œuvre et offre elle-même un cadre d'analyse à son travail. Cette stratégie, du moins dans le cas qui nous occupe, mène facilement à certaines dérives littéraires, dérives sur lesquelles nous nous pencherons brièvement en nous éloignant du genre monographique traditionnel afin d'aborder deux textes d'auteurs, Mâkhi Xenakis et Marie Darrieussecq, qui empruntent le mode narratif exploité par Bourgeois dans leur présentation de l'œuvre.

En dernier lieu, une monographie écrite par Mignon Nixon, essai dans lequel l'œuvre de Bourgeois est envisagée sous les angles interdépendants du féminisme, du surréalisme et de la psychanalyse, ouvre des perspectives d'interprétation beaucoup plus intéressantes. Si Nixon est sensible au mode autobiographique de Bourgeois (et sa propre ambition, similaire à celle d'autres auteurs, est de réussir à englober la production de Bourgeois dans un cadre d'analyse défini), sa démarche se distingue de la grande majorité des textes présentés dans le cadre de ce chapitre puisque l'auteure appuie son argumentation sur ce

⁵ Mitwa Park, « Louise Bourgeois: The Caterpillar in Search of Freedom », dans Kungnip Hyondae Misulgwang, *Louise Bourgeois: The Space of Memory*, Séoul (Corée), National Museum of Contemporary Art, 2000, p. 64.

qu'elle perçoit comme des stratégies délibérées élaborées par l'artiste, stratégies qu'elle éclaire en les rapprochant de la psychanalyse de Mélanie Klein.

Un aspect majeur de la thèse de Nixon s'inscrit dans la déconstruction du lien présumé entre Bourgeois et le surréalisme, lien souvent mentionné dans les textes portant sur l'artiste, comme nous l'avons souligné plus haut. La position de Nixon est ainsi une position beaucoup plus critique. Ce qui a parfois été vu comme une filiation artistique entre Bourgeois et le mouvement est dorénavant expliqué comme une attaque en règle contre le groupe et ses membres. Whitney Chadwick avait déjà pressenti l'aspect subversif des dessins de la série *Femme Maison* en expliquant que l'influence surréaliste est perceptible dans la représentation de l'élément domestique (une maison qui remplace la tête) qui définit la femme tout en lui retirant le droit de parole⁶. Quant à Nixon, elle expose de manière singulière et plus approfondie comment l'artiste s'est appropriée certaines techniques surréalistes afin de manifester son opposition au mouvement. Au moyen de l'imitation et de la parodie, Bourgeois aurait mis en images les différents rôles attribués par les surréalistes à la femme : femme fatale, mère phallique, muse, hystérique, etc. Avec ces dessins, Bourgeois aurait offert une réponse à l'hypocrisie des surréalistes qui réfutaient le système patriarcal et réclamaient une liberté sexuelle pour eux, tout en reproduisant à l'intérieur de leur mouvement les mêmes arrangements sociaux du patriarcat. L'originalité et la pertinence du texte de Nixon au sein de la fortune critique de Bourgeois nous paraissent alors doubles. Cette auteure semble d'abord être la seule qui, de manière aussi convaincante et dans un réseau monographique qui semble piégé par le discours biographique, à trouver un biais d'analyse théorique et critique afin de parler du travail de Bourgeois tout en gardant à l'avant-plan la parole de l'artiste. De plus, elle réconcilie l'idée d'un rapport entre Bourgeois et le surréalisme et une lecture féministe de son travail, le féminisme ayant jusque-là partiellement oblitéré la question du surréalisme chez Bourgeois. Souhaitant s'éloigner du mode anecdotique, Nixon réussit à conjuguer de manière convaincante les éléments de vie et la production de Bourgeois, attribuant à cette dernière un rôle actif dans les théories psychanalytiques et féministes. La reconnaissance de ce rôle à Bourgeois va

⁶ Whitney Chadwick, *Woman, Art and Society*, New York, Thames & Hudson, 2002, p. 324-325.

bien au-delà des strictes questions de formes et d'environnement qui ont tout d'abord servi à inscrire l'artiste dans l'histoire de l'art, comme nous le verrons à l'instant.

Chapitre I

Louise Bourgeois dans l'histoire de l'art moderne

Stuart Morgan souligne l'impertinence de vouloir « réaligner » Louise Bourgeois avec le *mainstream* de l'histoire de l'art; selon l'auteur, une place dans cette dernière ne pourrait en effet lui être assurée que par une redéfinition de l'histoire de l'art elle-même⁷. Cette affirmation s'accorde avec les allégations voulant que l'œuvre de Louise Bourgeois demeure inclassable parce qu'elle relève d'un « langage visuel extrêmement idiosyncrasique⁸ ». Malgré cette résistance présumée, nous verrons au cours de ce chapitre que la production de Bourgeois fut effectivement intégrée, depuis les années 1950 jusqu'aux années 2000, dans l'histoire de la sculpture moderne. Par un examen de quelques ouvrages consacrés à cette histoire, nous pourrions mettre en relief les différentes stratégies d'intégration qui ont permis à une femme artiste à la pratique pour le moins diversifiée de se situer à l'intérieur d'un discours plus large et par nature plus englobant. Il sera ainsi possible de saisir un certain changement de direction dans le regard porté sur les productions modernes, changement dont nous pourrions évaluer la portée tout au long de ce mémoire. Nous ne souhaitons pas en arriver ici à déterminer si Bourgeois a apporté une contribution suffisamment grande pour pouvoir occuper une place majeure dans les histoires de la sculpture ni dans l'histoire du modernisme en général; nous voulons plutôt vérifier de quelle manière elle s'y insère, quels sont les éléments de son corpus que l'on retient et à quels artistes elle se trouve associée.

Avant d'entreprendre ce tour d'horizon, il nous semble utile de résumer chronologiquement l'activité artistique de Bourgeois. Il nous sera ainsi plus aisé de contextualiser quelques-

⁷ « ...since she talked to Constantin Brancusi, knew Alberto Giacometti, organised an exhibition with Marcel Duchamp, was a friend of Joan Miró, lived in Isadora Duncan's house where André Breton held his first Surrealist exhibition, the very idea of realigning Bourgeois with art history seems impertinent. Instead, what is needed in order to provide her a place in the art-historical canon is nothing less than a redefinition of art history itself. » Stuart Morgan, « Louise Bourgeois », dans Stuart Morgan et Frances Morris, *Rites of Passage: Art for the End of the Century*, Londres, Tate Gallery, 1995, p. 54.

⁸ Amy Golahny, Ann Sutherland Harris et Elaine A. King, « Curator's Statement: Sculpture by Women in the Eighties », *Sculpture by Women in the Eighties*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Art Gallery, 1985, p. 8.

Illustration
retirée

Figure 1
Louise
Bourgeois,
Figure
Endormie,
1950, bois
peint, 189,2 x
29,5 x 29,7
cm, Museum
of Modern Art,
New York.

unes des lectures de son œuvre, tout en nous évitant certaines répétitions. La carrière états-unienne de Bourgeois – très peu d'œuvres subsistent de ses années de formation en Europe – débute à la fin des années 1940. Entre 1938 et 1949, c'est-à-dire durant la décennie qui suit son arrivée aux États-Unis, l'artiste qui n'est pas encore sculptrice peint un petit nombre de toiles dont une douzaine sont exposées à la Bertha Schaefer Gallery à New York, en 1945. Elle réalise entre autres, au cours de cette période, quatre œuvres sur toile de lin qu'elle intitule *Femme Maison* (1945-1947). On y voit des nus féminins dont la moitié supérieure (ou bien seulement la tête) a été remplacée par une maison. Mentionnons que ce genre de combinaison hybride sera régulièrement repris dans le travail ultérieur de Bourgeois. On y perçoit déjà une préoccupation pour l'identité et l'expérience féminines que l'on retrouvera plus tard dans des œuvres portant des titres évocateurs comme *Femme Couteau* (1969-70), *Femme Volage* (1951) et *Femme Pieu* (1970). La série d'estampes *He Disappeared Into Complete Silence*, imprimée en 1947 et mettant en scène neuf dessins monochromes accompagnés de courtes histoires écrites par l'artiste, amorce le passage de Bourgeois vers le travail tridimensionnel qui devient, à compter des années 1950, son mode de création privilégié. Les premières sculptures sont réalisées à partir de matériaux recyclés, essentiellement des morceaux de bois servant à construire les citernes cylindriques que l'on retrouve sur les toits des édifices à New York. Entre 1945 et 1955, Bourgeois réalise un groupe d'environ quatre-vingts figures, formes élancées en bois ou assemblages de petites pièces enfilées sur une tige en acier. L'ensemble est connu sous le nom de *Personnages*, mais chacune des parties (maintenant exposées séparément) porte un nom distinct tel que *Portrait de Jean-Louis* (1947-49), *Persistent Antagonism* (1946-48), ou *Figure Endormie* (fig. 1) (cette dernière a été acquise par Alfred Barr et le Museum of Modern Art de New York en 1951, l'année suivant celle de sa création). Ces figures représentent pour l'artiste des personnes de son entourage qu'elle a laissées derrière lors de son départ de la France,

Illustration retirée

Figure 2 Louise Bourgeois, *One and Others*, 1955, bois teint et peint, 47,3 x 50,8 x 42,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

matérialisant ainsi une correspondance entre la réalité physique et la réalité psychique qui va constituer une des préoccupations majeures de Bourgeois. Elles étaient à l'origine conçues pour être fixées à même le sol, sans socle. Lors de leur première apparition en groupe, elles participaient à la création d'un environnement dans lequel le visiteur était appelé à circuler. Une autre œuvre peut être considérée emblématique de cette période : il s'agit de la sculpture *The Blind Leading the*

Blind (1947-49). Mesurant environ un mètre soixante-dix par un mètre soixante (tout en ayant une quarantaine de centimètres de profondeur) et composée d'une dizaine de « pattes » distribuées par paires, l'œuvre est surmontée d'une sorte de linteau qui fait office de socle inversé. Il en existe plusieurs versions, certaines en bois et d'autres en bronze. Finalement, le thème de l'individu au sein d'un groupe, « variations on groups in open space⁹ », trouvera son expression dans une série d'autres sculptures en bois, dont *Forêt* (*Night Garden*) (1953) et *One and Others* (fig. 2) (créée en 1955, elle fut acquise l'année suivante par le Whitney Museum of American Art).

Au cours des années soixante, on constate chez Bourgeois un certain changement surtout en ce qui a trait aux matériaux utilisés. C'est par exemple durant cette décennie que l'artiste commence à travailler le marbre, en se rendant notamment dans la ville de Pietrasanta en Italie. On voit aussi apparaître de nombreuses œuvres en bronze, dont la série des *Janus* (1968), cinq sculptures suspendues et symétriques dans leur agencement qui peuvent autant faire référence à un masque à deux visages, à deux seins ou à deux genoux¹⁰, qu'évoquer

⁹ Robert Storr, « Abstraction/L'Esprit géométrique », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 32.

¹⁰ Louise Bourgeois citée par Jonas Storve, « *Janus* 1968 », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 161.

des doubles phallus et la fente féminine¹¹. D'une manière générale, on dénote dans les sculptures de cette période des formes arrondies plus organiques, espèces d'excroissances sphériques et ovoïdales, rappelant les organes sexuels. Ce que l'on retiendra surtout de cette production, significative d'un « glissement de la rigidité vers la souplesse¹² », réside cependant dans l'utilisation du latex et dans la conception d'œuvres que l'on pourra plus tard classer dans la catégorie de l'informe, au départ définie par George Bataille¹³. Notons par exemple l'œuvre *End of Softness* (1967) (fig. 3), une sculpture en bronze ayant une forme indéterminée et simulant la mollesse, d'où l'ambivalence à laquelle se réfère son titre. *Le Regard* (1966) propose une

Illustration retirée

Figure 3 Louise Bourgeois, *End of Softness*, 1967, bronze et patine dorée, 17,7 x 51,7 x 38,7 cm.

forme ovoïdale en latex brun (coulé sur du tissu), marquée d'une scissure découvrant une partie de son intérieur. D'autres productions, comme *Fée Couturière* (1963), sculpture suspendue en plâtre à l'apparence de nid ou de ruche dont l'intérieur est observable par de nombreuses ouvertures, semblent indiquer une préoccupation particulière pour le processus de création dont les traces demeurent visibles dans l'œuvre achevée. La fin de cette décennie est marquée par l'œuvre *Fillette* (1968), un phallus géant recouvert de latex et suspendu au bout d'un crochet en métal. On verra cette œuvre réapparaître dans un contexte distinct quand, une dizaine d'années plus tard, l'artiste se fait photographe, *Fillette* sous le bras, par Robert Mapplethorpe. Cette sculpture conclut d'ailleurs une époque où l'on peut observer chez Bourgeois une production empreinte d'allusions sexuelles plus ou moins explicites, tout en gardant un lien subtil – entretenu par l'absence de socle – avec l'aspect environnemental de ses premières œuvres tridimensionnelles.

¹¹ Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995, p. 81.

¹² Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2000, p. 84.

¹³ Rosalind Krauss résume ainsi le concept de Bataille : « ...the destruction of specific categories through an ambivalent yoking of contraries with the power to destroy meaning. » Rosalind Krauss, « Body (Part) », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 60

Illustration retirée

Figure 4 Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974, plâtre, latex, bois, tissu et lumière rouge, 237,8 x 362,3 x 248,7 cm, détail.

La dimension environnementale des sculptures de Bourgeois créées au tournant des années 1950 subira un développement majeur une vingtaine d'années plus tard. L'installation *The Destruction of the Father* (1974) (fig. 4), la première de l'artiste, se trouve en fait à être un environnement plus ou moins indépendant de l'espace d'exposition. Il s'agit d'une sorte de caverne à l'intérieur de laquelle semblent surgir quantité d'excroissances organiques brun-orangé, « un amoncellement de formes maternelles et phalliques¹⁴ », présentant dans l'intention de l'auteure la destruction symbolique d'un père tyrannique. Quelques années plus tard, Bourgeois expose *Confrontation* (1978), une installation

composée d'une longue table, entourée de boîtes de bois peintes en blanc qui seraient en fait des cercueils¹⁵ disposés en ovale. Ces formes rigides et géométriques contrastent avec celles que l'on trouve sur la table, molles et organiques, qui rappellent celles de *The Destruction of the Father*. Cette installation devient, à l'occasion de son inauguration à la Hamilton Gallery of Contemporary Art de New York, le lieu de la performance *A Banquet/ A Fashion Show of Body Parts* (1978), au cours de laquelle les spectateurs sont invités à s'asseoir dans les boîtes de bois alors que paradent, au son d'une musique « punk » et d'une narration faite par l'artiste qualifiée de « surréaliste¹⁶ », des proches de Bourgeois et des collègues de son mari historien de l'art vêtus de costumes en latex affublés de formes anatomiques semblables à des paires de seins et évoquant les protubérances de la plateforme centrale.

Les formes organiques, métaphores d'attributs sexuels masculins et féminins, vont par la

¹⁴ Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, 1995, p. 93.

¹⁵ Louise Bourgeois, en entrevue dans Christine Meyer-Thoss, *Konstruktionen für den freien Fall = Designing for Free Fall*, Zürich, Ammann Verlag, 1992, p. 182.

¹⁶ Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, New York, Museum of Modern Art, 1982, p. 30.

suite trouver leur expression, entre autres, dans la série d'œuvres intitulée *Nature Study* (1984-94). Ces configurations hybrides, créées dans une multitude de matériaux (marbre noir ou blanc, cire, caoutchouc, etc.) seraient en fait des variations sur l'imagerie du sphinx¹⁷. À mi-chemin entre l'humain et l'animal, l'homme et la femme, ce sont des créatures sans tête, affublées de plusieurs paires de seins et assises sur des pattes griffues. Les années 1980 sont aussi marquées par la publication d'un texte de Bourgeois que l'on pourrait qualifier de fondateur, *Child Abuse* (1982), qui semble fournir une bouée de sauvetage à de nombreux commentateurs médusés par la production de l'artiste, comme nous le verrons plus loin. Sorte de photo-roman alliant photographies familiales et reproductions de ses œuvres, le court texte raconte l'expérience de vie qui serait à l'origine, du moins en partie, de l'activité créatrice de Bourgeois. Pour la première fois, l'artiste affirme clairement l'inscription du vécu dans l'œuvre.

Tout au long de ces années, le dessin est demeuré très présent dans la production de Bourgeois, incarnant pour elle la forme d'expression la plus personnelle¹⁸. Une partie des dessins qu'elle a réalisés fut d'ailleurs exposée sous le titre *Insomnia Drawings* (1994-95), évoquant des éléments troublants qui continuèrent jusqu'à la fin de hanter les nuits de l'artiste. La décennie 1990 correspond surtout chez Bourgeois à une prolifération d'œuvres monumentales, principalement avec les « cellules » et la série des araignées, ces dernières étant de spectaculaires créations de bronze qui reprennent un thème depuis longtemps présent dans la production de l'artiste. Les cellules forment quant à elles un ensemble d'une dizaine d'installations dont chacune délimite un emplacement clairement distinct de l'espace muséal. Le terme cellule, choisi par l'artiste, peut autant faire référence à un espace bâti, une prison, un couvent, un hôpital ou un asile, qu'à l'unité biologique à laquelle renvoie aussi le mot et, par extension, à l'ensemble du corps vivant, incluant sa prolongation dans la cellule familiale. Les installations se présentent sous forme de pièces plus ou moins closes dans lesquelles, la plupart du temps, le spectateur ne peut entrer physiquement. Il est plutôt invité à se positionner comme voyeur, cherchant l'accès à la scène interdite par certaines

¹⁷ Marina Warner, « Nature Study 1984-94 », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸ « Mais le seul journal qui compte c'est mon carnet de dessins. » Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, *op. cit.*, p. 316.

ouvertures : trous dans les cloisons, fenêtres ou grilles métalliques. Les parois des cellules sont faites de panneaux de bois recyclés (ou de vieilles portes) ou de grillages; à l'intérieur des cellules sont insérés divers objets récupérés ou fabriqués par l'artiste. Par exemple, *Red Room (Parents)* (1994) (fig. 5) est composée de portes en bois provenant d'anciennes loges de théâtre. Un lit habillé de rouge domine l'espace; un grand miroir reflétant l'image du

spectateur et une sorte de larme en verre rouge suspendue au-dessus du lit complètent le décor. Les mots « je t'aime » sont brodés sur un coussin, rouge lui aussi; un petit train d'enfant et un instrument de musique sont posés sur le lit.

Illustration retirée

Figure 5 Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994, technique mixte, 247,6 x 426,7 x 424,2 cm, Collection Ursula Hauser, Suisse, détail.

La dernière œuvre monumentale de Bourgeois s'intitule *I Do, I Undo, I Redo* (1999-2000); il s'agit d'une

installation créée à l'occasion de l'inauguration du Turbine Hall du musée Tate Modern de Londres. Elle se compose de trois tours en acier, d'environ neuf mètres de hauteur, dont l'accès aux extrémités supérieures se fait par d'immenses escaliers en serpentins. L'artiste a placé dans chacune des tours une cloche de verre abritant les figures sculptées d'une mère et d'un enfant. On peut repérer dans cette oeuvre des éléments récurrents du travail de Bourgeois, dont les thèmes du gratte-ciel ainsi que les motifs de spirale et les formes de miroirs communément appelés psychés; l'opposition entre le géométrique et l'organique perdure comme un des traits formels les plus prégnants de l'oeuvre. Au demeurant, les années 2000 témoignent surtout d'une grande production de dessins et de gouaches, puis de tours, figures ou têtes « sculptées » en tissu, réminiscence de l'entreprise de restauration de tapisseries anciennes tenue par les parents de l'artiste et pour laquelle elle travailla durant

son enfance.

À la lumière de cette production s'étalant sur près de soixante-dix ans, qui dénote une grande diversité dans les modes d'expression et une forte composante idiosyncrasique, insérer Bourgeois dans l'histoire de l'art ou de la sculpture moderne constitue un véritable défi. La discipline aime les gestes fondateurs, les démarches fécondes auxquelles on peut rattacher une longue postérité, que ces dernières soient le fait d'un seul individu ou d'un groupe en particulier. Bourgeois ne répond pas à ces attentes dans la mesure où il est difficile de la rattacher à un mouvement unique. Une difficulté supplémentaire réside dans le fait que d'importants ouvrages généraux sur la sculpture moderne ont été publiés durant les années 1970 et que, pour cette raison, le bilan rétrospectif que l'on pouvait y porter sur Bourgeois demeurerait forcément incomplet. Ces ouvrages ont de plus été rédigés avant le mouvement féministe qui, nous le verrons, a grandement contribué à la visibilité de Bourgeois; ils sont aussi apparus avant que Bourgeois ne livre les informations qui seront plus tard considérées par de nombreux observateurs comme cruciales pour la compréhension de son travail. Malgré tout, et puisqu'une présence même discrète peut déjà comporter des éléments significatifs, nous allons nous pencher sur le travail de quatre auteurs majeurs qui ont produit des survols de la sculpture moderne et sur d'autres études qui, pour des raisons diverses, ont fait des mentions significatives du travail de Bourgeois. Cela nous permettra de saisir les enjeux soulevés par la production de cette artiste et les réseaux d'influences dans lesquels on l'a placée.

1.1 Louise Bourgeois chez Herbert Read

Poète, critique et essayiste, l'auteur anglais Herbert Read a écrit plus d'une soixantaine d'ouvrages dont de nombreux portent sur la peinture et la sculpture. Il est surtout reconnu pour avoir pris position en faveur du modernisme¹⁹ en encourageant la carrière de plusieurs

¹⁹ En discutant un ouvrage plus ancien de Read, *The Art of Sculpture* (1956), Alex Potts rappelle que le point de départ de cet auteur « is the idea that sculpture can now be looked at anew because it has finally become a truly autonomous art, progressively liberated since the late nineteenth century from the contextual constraints imposed by its traditional architectural and monumental functions. » Alex Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000, p. 146.

artistes, dont le sculpteur anglais Henry Moore. En 1964, paraît pour la première fois son ouvrage *Modern Sculpture : A Concise History*²⁰ dans lequel il retrace le développement de ce médium, de Rodin jusqu'aux années 1960, sélectionnant les artistes les plus susceptibles de répondre à sa définition d'un art moderne, c'est-à-dire qui soit propre à son époque et qui soit en rupture avec les productions du passé. L'auteur parcourt divers mouvements ayant selon lui participé au renouveau de la sculpture, dont le cubisme, le constructivisme, le futurisme et cette mouvance plus englobante qu'il nomme le vitalisme, un courant qui traverse la pratique sculpturale depuis le début du 20^e siècle et qui contribue à autonomiser l'objet sculptural dans le but d'exposer l'essence du médium. Ce dernier courant serait porté par la puissance vitale ou l'« anima » que nous projetons sur toutes choses. Autour de ce concept centralisateur, Read réunit de nombreux artistes qui auraient eu comme préoccupation permanente de communiquer le principe vitaliste. Ces artistes, que l'on a pu rattacher à diverses tendances, ont su selon l'auteur conserver un certain respect envers les vertus propres à la sculpture que sont par exemple la sensibilité aux volumes et aux masses ainsi que le rapport équilibré entre les vides et les pleins²¹. Vers la fin de son ouvrage, Read propose un tableau dans lequel sont exposées succinctement les douze phases – qui correspondent à douze sculpteurs, presque tous européens – ayant ponctué le développement du courant vitaliste. Ce développement commence avec le *Balzac* (1893-1897) de Rodin pour se terminer avec l'*Idole Hermaphrodite* (1962) d'Eduardo Paolozzi, en passant par les œuvres de Boccioni et de Brancusi. Si Read juge qu'Auguste Rodin et Medardo Rosso ont franchi un pas décisif pour se distancier de la tradition classique en faisant passer l'idéal artistique de la beauté à la vitalité, c'est le cubisme de Picasso qui a marqué une rupture définitive vis-à-vis l'art européen des cinq siècles précédents, période au cours de laquelle l'art s'était consacré à la représentation sous toutes ses formes :

La représentation de l'image donnée par la perception visuelle a été abandonnée comme unique motivation de l'activité artistique au profit du symbole qui peut

²⁰ Herbert Read, *Modern Sculpture : A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1964, 312 p.

²¹ Herbert Read, *Histoire de la sculpture moderne* [traduit de l'anglais par Dominique Leroy-Berger], Paris, Arted Éditions d'Art, 1985 [1964], p. 18. Les références ultérieures faites à l'ouvrage de Read seront tirées de l'édition traduite en français.

conserver certaines références à l'objet, mais ne cherche plus à reporter fidèlement l'image optique.²²

Le courant vitaliste aurait cependant été dominé par le « génie » de Henry Moore. On discerne dans ses sculptures la présence de plus en plus intense d'une vitalité animiste « porteuse d'un trésor de formes universelles qui ont une signification humaine²³ ». On retrouve d'ailleurs ce même trait dans les œuvres de Brancusi qui, avant Moore, réussit à débarrasser la sculpture de tout élément superflu en lui donnant une conscience de la forme pure. L'œuvre de Moore, quant à elle, atteint une couche plus profonde de l'inconscient qui peut être identifiée à certaines forces primitives (aussi présentes dans l'œuvre de nombreux sculpteurs vitalistes, dont Giacometti et Richier). À cet effet, le but de la majorité des sculpteurs modernes se résumerait à la création d'une icône, d'un symbole plastique qui agirait comme médiateur entre le chaos de l'inconscient et l'« équité absolue » que l'art impose à ce chaos. La qualité d'une oeuvre résulterait alors d'échanges entre l'essence des choses et une perception purifiée.

Quant à Paolozzi, avec son travail sur le totem, il serait le dernier artiste, le seul parmi les sculpteurs apparus depuis 1945 à avoir inventé un nouveau style et un nouveau langage guidés par un rationalisme technologique. Par la création d'un « totem [...] vital de la mécanisation²⁴ », Paolozzi serait donc l'exemple parfait de ce sculpteur moderne qui crée en accord avec son temps, tout en demeurant fidèle au vitalisme. Read explique qu'en nommant « idoles » certaines de ses constructions, Paolozzi a lui-même encouragé une interprétation animiste de son œuvre²⁵. Parce que l'artiste attribue une âme à sa construction, elle cesse d'agir en tant que machine et se démarque de quantité d'œuvres métalliques – aux formes qualifiées par Read de tordues et d'agressives – qui ne sont plus dirigées vers une sensibilité individuelle et se positionnent à la limite de ce que constitue une sculpture.

Si Read prend résolument parti en faveur d'un art qui soit moderne, il semble par contre

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 180.

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ *Ibid.*, p. 236.

moins à l'aise avec la sculpture contemporaine à la rédaction de son ouvrage. Il est clair pour l'auteur que la production qui émerge après la Seconde Guerre mondiale manque de cohésion et place l'historien devant une prolifération de styles plutôt que devant l'éclosion d'une série de mouvements cohérents. Ce sentiment de dispersion, assez fréquent dans les survols qui débouchent sur l'actualité, se complète d'un regret qui classe définitivement Read dans l'esthétique de la première moitié du 20^e siècle. Read regrette en effet que les œuvres récemment créées ne se présentent plus comme des objets de contemplation ou de fascination²⁶. Il conclut sur une note plutôt négative, s'appuyant sur un commentaire de John Ruskin, écrit plus de cent ans auparavant, à propos d'un public dont l'esprit ne serait plus sensible à la beauté naturelle et d'artistes dont l'absence d'énergie les pousserait à donner à l'expression de leurs sentiments une tournure dramatique.

Nous l'avons vu par la chronologie, Louise Bourgeois avait déjà, au moment de la rédaction de l'ouvrage de 1964, réalisé quantité d'œuvres tridimensionnelles. Malgré cela, Read ne présente qu'une seule de ses sculptures et uniquement sous forme d'illustration. Il s'agit de *Figure Endormie* (1950-1959)²⁷, une pièce en bronze (la première version était en bois) faisant partie de son ensemble intitulé *Personnages*. Cette œuvre, que l'auteur ne nomme même pas dans son texte, fait partie d'une vaste sélection de figures créées au cours de la même décennie par divers sculpteurs associés au vitalisme de l'image, auquel Read consacre un chapitre. L'auteur y explique pourquoi la figure humaine demeure une référence sous-jacente dans les meilleures sculptures vitalistes, dont celles de Barbara Hepworth : elle représente « une forme idéale à laquelle toutes formes doivent se rattacher nous permettant ainsi une meilleure compréhension instinctive²⁸ ». Bourgeois participerait de cette manière à la création d'icônes, de symboles plastiques exprimant le mystère intérieur. Ce projet occuperait d'ailleurs une bonne majorité des sculpteurs modernes, dont David Smith, mentionné à quelques reprises dans le même chapitre (ce rapprochement indirect entre les deux artistes se retrouvera quelques années plus tard dans *Passages* de Rosalind Krauss où il répondra à d'autres critères). Bourgeois, comme tant d'autres, s'inscrit

²⁶ *Ibid.*, p. 273.

²⁷ *Ibid.*, p. 203.

²⁸ *Ibid.*, p. 202.

ainsi à la suite de Picasso qui, avec ses sculptures de fer et de fils métalliques, réalisa au début des années trente ce qui représente les premiers totems modernes, c'est-à-dire l'incarnation des forces vitales dans des icônes chargées d'émotions et investies d'une puissance habituellement associée aux cultes animistes de « races primitives ». Dans ce contexte, Read aborde la magie comme une activité socialement signifiante : les émotions cristallisées dans les objets renverraient en effet, bien au-delà de l'épanchement individuel, à l'expression d'un inconscient collectif. Comme le résume l'auteur, « c'est pour une grande part à travers la sculpture que le courant animiste a pénétré le mouvement moderne pour constituer l'une de ses principales caractéristiques²⁹ ».

Bien entendu, l'on peut soupçonner que la production de Bourgeois qui, avant 1964, avait eu peu de répercussions dans l'univers critique et théorique de la sculpture (ses œuvres avaient été jusque-là presque uniquement exposées dans des galeries new-yorkaises), aient laissé indifférent un auteur anglais dont les intérêts semblaient définitivement tournés vers la sculpture européenne, plus précisément britannique. Read souhaite, selon ses propres termes, tracer le portrait de la sculpture « de Rodin à nos jours »; néanmoins, le lecteur ne peut s'empêcher de comprendre que ses intérêts sont nettement orientés, notamment vers la mise en valeur de l'œuvre de Henry Moore, grand génie du vitalisme, à qui il va consacrer une monographie l'année suivante. Malgré tout, nous nous permettons de suggérer que l'approche à connotations mystiques de Read peut sembler beaucoup plus appropriée à certaines œuvres de Bourgeois que celle utilisée par Burnham dont nous aborderons ci-dessous la position. Nous prenons pour exemple certaines œuvres de Bourgeois créées au cours des années 1950, dont *One and Others*, et du rapprochement, à la fois formel et thématique que l'on fait fréquemment avec la sculpture *La Place* (1948) d'Alberto Giacometti. Cette dernière œuvre constitue l'une des douze étapes du développement du vitalisme selon Read parce que Giacometti aurait été celui qui se serait senti le plus concerné « par le mystère de l'occupation de l'espace par l'objet³⁰ ». De plus, la notion de totem – objet destiné à un inconscient collectif – qui revient à nombreuses reprises dans l'exposé de Read, s'accorde avec plusieurs lectures des œuvres de Bourgeois, dont celle de

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

Rosalind Krauss qui inverse pourtant le dispositif totémique pour considérer son effet sur le spectateur, comme nous l'observerons plus loin. La dimension environnementale des premières sculptures de Bourgeois, omniprésente comme nous le verrons dans sa fortune critique, s'éloigne par ailleurs de l'objet autonome privilégié par Read qui prône au contraire une sculpture libérée de son contexte et dont l'appréhension sensorielle est essentiellement stimulée par son volume et son apparence visuelle. En résumé, si le peu d'espace consacré à Bourgeois dans cet ouvrage n'est pas totalement incompréhensible, il demeure qu'il est symptomatique de l'approche favorisée par Read : l'adoption d'un point de vue relativement étroit dirigé vers la mise en valeur de quelques artistes majeurs autour desquels presque tous les autres semblent apparaître comme des éléments satellites. Si la contribution de Read n'est aucunement remise en question – la majorité des historiens se penchant sur le développement de la sculpture moderne y font référence – il convient de souligner que son approche peut maintenant paraître quelque peu datée et sa conception de la sculpture comme objet mystérieux est foncièrement différente de ce que proposeront après lui d'autres historiens de la sculpture.

1.2 Louise Bourgeois inconnue chez Jack Burnham

Jack Burnham est l'auteur d'un ouvrage portant sur la sculpture du 20^e siècle dans lequel il tente une définition et élabore des grandes classifications de ce qu'il considère comme une sculpture franchement moderne. Nous devons inclure ce survol même si Bourgeois, en n'y trouvant pas sa place, semble confirmer les présomptions que l'on a à propos du caractère inclassable de son art. C'est selon nous moins cette difficulté de l'œuvre que le parti pris de l'auteur qui explique l'absence de Bourgeois du grand récit élaboré par Burnham. Il demeure alors intéressant d'examiner pourquoi la sculpture moderne selon Burnham peut se passer de la sculpture de Bourgeois. Les choses se présentaient pourtant bien. Dans son ouvrage, l'auteur manifeste en effet son désir de dépasser les notions de styles et de mouvements, cette simple nomenclature composée de « mixtures littéraires et [d']études

biographiques³¹ » étant pour lui déficiente. Malheureusement, il prend ouvertement parti pour certaines formes et certains arrangements que résume le sous-titre de l'ouvrage, *les effets de la science et de la technologie sur la sculpture de ce siècle*, et dont les origines se situent selon lui dans le rationalisme et le matérialisme philosophiques. Nous nous sentons d'emblée un peu loin des préoccupations de Bourgeois. L'histoire présentée par Burnham est soutenue par l'idée que l'obsession de la forme humaine et de sa capacité à incarner la vie a constitué l'essentiel de la beauté et de la puissance du médium sculptural depuis plus de 2500 ans. Cette ambition perdure aujourd'hui; mais si la sculpture continue d'entretenir certains liens avec les objets totémiques, elle emprunte désormais aux modèles scientifiques et aux inventions techniques la capacité de manifester le vivant. Les artistes que l'auteur a choisi de mettre en lumière sont ceux qui, on ne s'en surprendra pas, illustrent le mieux ses positions. Plusieurs sections du livre sont dominées par des sculpteurs travaillant aux États-Unis, plus particulièrement à New York, notamment parce que la stimulation technologique y aurait été plus grande qu'ailleurs.

Partant du principe que la science et la sculpture partagent un certain nombre de similarités épistémiques (obsolescence, valorisation du changement et de l'invention), l'une et l'autre serviraient le besoin urgent qu'a l'homme d'exercer une emprise sur son environnement. Burnham a divisé son ouvrage en huit chapitres retraçant l'« évolution » de la pratique sculpturale vers un art dont la finalité serait d'en arriver à la création de pseudomachines. Mais son approche n'est pas strictement chronologique, certaines forces ou influences et certains développements s'étant en effet parfois chevauchés ou côtoyés au cours d'une même période. La sculpture du 20^e siècle aurait connu un changement majeur, reflété dans la structure de l'ouvrage de Burnham, qui semble affectionner les pôles oppositionnels : la première section du livre porte sur l'objet et la seconde sur le système, l'objet renvoyant à la sculpture dans sa forme traditionnelle de volume en trois dimensions, alors que le système (assemblage d'éléments fonctionnant sur un mode interactif) est le moyen par lequel la sculpture s'éloigne graduellement de cette condition pour assumer un type d'activité similaire à la vie. Le premier chapitre présente la sculpture du passé comme une sorte

³¹ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture : The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, G. Braziller, 1968, p. 2.

d'objet réifié dont le statut était confirmé par la présence d'une base ou d'un socle. Le socle comme convention manifestait l'absence innée d'autonomie et de mobilité qui était le propre du médium dans ses déclinaisons traditionnelles. Parmi les artistes ayant participé à l'altération de cette condition et à la réalisation d'un nouveau statut pour la sculpture, se trouvent Brancusi, Pevsner, Gabo et Calder. Burnham explique qu'au début du 20^e siècle, la sculpture s'éloigne du naturalisme et développe une conscience analytique de la vie biologique supportée par le vitalisme : « Though vitalism denied the full extent of the scientific position, it was actually very conducive to the introduction of mechanistic-organic properties into sculpture³² ». Nous avons vu que, chez Read, le vitalisme était aussi partie prenante de la modernité sculpturale, mais il accueillait une qualité de mystère – une sorte d'anima de l'organique – qui lui permettait d'intégrer Bourgeois. Il en va autrement dans la vision plus mécanocentrique de Burnham qui n'accorde d'ailleurs pas au vitalisme l'importance qu'il avait pu avoir chez Read. Burnham déplace rapidement son attention vers ce qu'il qualifie de tendance formaliste. La sculpture formelle, dont les éléments sont maintenant des configurations géométriques tirées des machines et mises de l'avant entre autres chez David Smith et chez Anthony Caro, serait devenue la reconstruction de la vie par une simulation des formes mécaniques. Burnham aborde enfin la sculpture minimaliste, marquant l'adoption d'une position phénoménologique comme un certain aboutissement de la « dé-idéalisation » de l'art, sans toutefois qu'elle ait totalement libéré le médium d'influences iconiques. La deuxième partie de l'ouvrage est beaucoup plus orientée vers cette urgence à recréer synthétiquement la vie qui constitue selon l'auteur le défi majeur de la sculpture moderne : y sont discutés les thèmes de l'automate, de l'art cinétique, de la lumière comme médium sculptural puis finalement de l'art cybernétique. Cette dernière partie, point culminant de l'analyse proposée par Burnham, est consacrée aux tentatives de plusieurs sculpteurs de créer des objets tridimensionnels fonctionnant sur la base de l'intelligence artificielle, une tendance appelée à se développer et dont l'auteur attend beaucoup.

En 1968, au moment où fut publié cet ouvrage, Bourgeois avait déjà présenté à plusieurs

³² *Ibid.*, p. 18.

reprises ses sculptures en bois et plus récemment ses sculptures en latex, entre autres à l'exposition *Eccentric Abstraction*. Comme nous le verrons dans les prochaines pages, la production de Bourgeois datant de cette période a souvent été comprise et présentée, autant par l'artiste elle-même que par les historiens de l'art et par certains critiques, comme profondément personnelle pour ne pas dire carrément autobiographique. Il n'est donc pas surprenant que Bourgeois ait été exclue d'une histoire de la sculpture qui rejette le vécu littéraire et qui est portée par des considérations essentiellement scientifiques et technologiques. Dans l'optique de Burhman, Bourgeois ne peut qu'apparaître comme une artiste plutôt conventionnelle, peu en accord avec la culture de son temps. Au plan formel et matériel, elle appartiendrait au mieux à ces pratiques que Burnham, inspiré de la théorie marxiste, classe parmi les stratégies de chosification qui éloignent la sculpture de ses modes d'existence traditionnels et qui lui permettent de passer de l'idéalisme au matérialisme³³ : « Reification moves sculpture from its passive state as contemplative art toward more precise approximations of the systems which underlie operational reality³⁴ ». Mais un examen rapide de la production de Bourgeois nous renseigne sur le fait que cette opérationnalité ne passait pas chez elle par la création d'automates ou autres systèmes liés à la science et à la technologie. Si Bourgeois avait été insérée dans l'ouvrage de Burnham, elle n'aurait pu apparaître qu'au premier chapitre et dans une optique réductrice : celle des pratiques contestant la fonction de la base ou du socle. La stratégie qui conduit l'artiste à poser les œuvres directement sur le sol ou à les suspendre est d'autre part un aspect du travail de Bourgeois qui sera relevé par de nombreux auteurs. Toutefois, il ne sera pas mis en lien avec une évolution supposée de la sculpture vers un système de vie artificielle, mais plutôt avec l'arrivée en art contemporain d'une sculpture conçue comme installation environnementale.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 8.

1.3 Louise Bourgeois chez Rosalind Krauss

Avec la rédaction de son ouvrage *Passages in Modern Sculpture*³⁵, Rosalind Krauss souhaite elle aussi examiner la production sculpturale du 20^e siècle et prendre position en faveur d'un art résolument moderne. Ce dernier s'exprime pour elle dans une sculpture qui refuse de faire appel à ce qui se situe au-delà de sa surface pour générer un sens, récusant ainsi de manière radicale l'illusionnisme qui caractérisait le médium depuis l'Antiquité. Krauss affirme dès le départ qu'une réflexion sur la sculpture doit non seulement tenir compte du déploiement de la matière dans l'espace, mais aussi des conditions temporelles de visibilité d'une œuvre, cette dernière entretenant un rapport inéluctable avec l'organisation spatiale. Le principe sous-jacent de l'étude qu'elle propose est donc l'impossibilité de séparer le temps et l'espace dans l'analyse d'une œuvre sculpturale. S'interrogeant sur la spécificité de la sculpture, Krauss souhaite considérer, puis définir en quoi consiste la catégorie générale de l'expérience occupée par cette forme d'art. Ce faisant, elle désire combler une histoire demeurée quant à elle incomplète puisqu'aucun débat n'avait jusqu'à ce moment été engagé sur les « conséquences temporelles d'arrangements formels particuliers³⁶ ». Relevant plus d'une suite d'études de cas que d'une véritable synthèse, l'analyse proposée par Krauss met en lumière l'organisation formelle et les effets expressifs d'œuvres qui sont selon elle représentatives du développement de la sculpture moderne.

Divisée en sept chapitres, l'histoire présentée par Krauss commence avec le travail de Rodin qui aurait réussi à mettre en échec le système narratif traditionnel, tout en niant le lien obligé de dépendance entre la structure interne du corps sculpté et son apparence. Krauss s'attarde ensuite sur les artistes futuristes et constructivistes qui auraient offert dans leurs œuvres, motivés qu'ils étaient par une volonté d'unir idéalisme et technologie, une compensation conceptuelle à l'inertie du matériau en intégrant une illusion de mouvement.

³⁵ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, 308 p. Les références ultérieures faites à l'ouvrage de Krauss seront tirées de l'édition traduite en français.

³⁶ Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [traduit de l'anglais par Claire Brunet], Paris, Macula, 1997 [1977], p. 8.

Brancusi et Duchamp sont mis en relation dans leur opposition aux modèles constructivistes, ainsi que dans leur remise en question commune de la conception classique de l'objet d'art et du concept de transparence; selon ce dernier, l'œuvre est envisagée comme « une fenêtre par l'entremise de laquelle les espaces psychologiques du créateur et du spectateur communiquent³⁷ ». Duchamp, avec le ready-made, contribua tout particulièrement à court-circuiter les fonctions traditionnelles du sens et du récit. Quant à Brancusi, Krauss met en lumière l'impossibilité d'analyser formellement ses volumes compacts et simples, malgré leur caractère figuratif : ses sculptures ne peuvent être comprises indépendamment de leur orientation et de leur position au sein de leur environnement. Duchamp, concevant la sculpture comme pure stratégie esthétique, et Brancusi, avec des formes envisagées essentiellement comme manifestations de surfaces, prirent ainsi tous deux parti pour le temps de l'expérience. Krauss dédie ensuite un chapitre aux dadaïstes et aux surréalistes, en mettant l'accent sur leur volonté de détruire la rationalité des œuvres et leur structure ordonnée, dédiée à l'établissement d'un sens unique. Les objets « à fonctionnement symbolique » des surréalistes, pris dans une chaîne d'effets imprévisibles, auraient inscrit le temps psychologique comme médium de la sculpture.

Krauss consacre ses trois derniers chapitres à la période allant des années d'après-guerre jusqu'au début des années 1970. Un de ces chapitres porte le titre d'une œuvre de David Smith, *Tanktotem* (1950). Par son insistante bidimensionnalité, cette œuvre marque pour Krauss une rupture catégorique avec l'obsession du volume, réel ou virtuel, qui forme l'essentiel de la tradition sculpturale du 20^e siècle³⁸. C'est dans ce chapitre que l'on trouve l'unique allusion au travail de Bourgeois, sous la forme d'une mention et d'une illustration de la sculpture *Figure Endormie*³⁹. Il est à noter qu'il s'agit de la même œuvre, la seule, que l'on trouve dans l'ouvrage précédemment discuté de Herbert Read. Le choix d'inclure cette sculpture s'explique peut-être par le fait que Krauss considère l'époque de sa réalisation comme la plus importante dans la production de l'artiste. Une remarque écrite un peu plus de vingt ans après en témoigne. En effet, dans l'étude « Louise Bourgeois : Portrait of the

³⁷ *Ibid.*, p. 81.

³⁸ *Ibid.*, p. 153.

³⁹ *Ibid.*, p. 157.

Artist as Fillette » qui compose un chapitre de *Bachelors*, ouvrage portant sur les pratiques de neuf femmes artistes, Krauss a pu déclarer avec le recul du temps : « Louise Bourgeois is an artist of the immediate postwar period – of the late 1940s and the 1950s – not of the seventies⁴⁰ ». Dans *Passages*, l'œuvre de Bourgeois est mise plus clairement que chez Read en relation avec le travail de David Smith et avec d'autres artistes partageant ses intérêts :

Sous ce double aspect – intérêt pour les totems, travail du matériau en vue de créer un emblème ou un signe – l'œuvre de Smith est intimement liée aux préoccupations des artistes américains de sa génération : les expressionnistes abstraits. Qu'ils soient sculpteurs ou peintres, la plupart – à un moment de leur carrière et généralement au début – ont réalisé des objets qu'ils qualifiaient de « totems », ou dont les titres laissaient deviner un intérêt pour les pratiques totémiques. Chez les sculpteurs : Louise Nevelson, David Hare, Seymour Lipton, Isamu Noguchi et Louise Bourgeois; chez les peintres : Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Clyfford Still et Barnett Newman.⁴¹

De toute évidence, Bourgeois n'aurait pas elle-même contribué de manière significative ou particulièrement originale au développement de la sculpture moderne. Elle ne fait que représenter une tendance totémique que vient magistralement subsumer *Tanktotem I* (1950) de Smith. Pour Krauss, l'aspect le plus important du signe ou de l'emblème, que l'on retrouve tout autant dans les œuvres de peintres comme Jackson Pollock et Barnett Newman que dans celle du sculpteur, est son mode d'adresse. Le signe existe spécifiquement en fonction d'un récepteur : « [il] se présente sous la forme d'une instruction adressée à *quelqu'un* – instruction qui existe, pour ainsi dire, dans l'espace de confrontation du signe ou emblème du regardant⁴² ». L'on peut en dire autant de l'œuvre de Bourgeois mentionnée par Krauss puisque son contexte d'exposition, une présentation à même le sol en compagnie d'autres sculptures semblables, compétitionnait littéralement avec l'espace du spectateur. Cette stratégie incarne pour Krauss une véritable opposition au contenu technologique caractéristique du constructivisme orthodoxe. Tout comme les dadaïstes et les surréalistes, la pratique de David Smith se positionnait elle aussi du côté de la situation,

⁴⁰ Rosalind Krauss, « Louise Bourgeois : Portrait of the Artist as Fillette », *Bachelors*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 54.

⁴¹ Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, op. cit., p. 153-154.

⁴² *Ibid.*, p. 157.

espérant contrevenir aux systèmes d'appropriation intellectuelle (comme chez les constructivistes) et de possession sensuelle (dispositif qui serait entre autres actif dans les formes de Henry Moore) que la sculpture moderne avait à offrir au public. Le lien tissé entre l'œuvre de Bourgeois et le totémisme sera d'ailleurs évoqué et développé plus longuement à plusieurs reprises dans les lectures postérieures du travail de l'artiste et des sculptures produites durant les années 1940, par exemple dans les analyses de Stuart Morgan⁴³ et Mignon Nixon⁴⁴. Malgré le fait que cette sculpture faisant partie de la série *Personnages* ne soit pas abordée autrement que pour indiquer sa similitude avec les pratiques sculpturales de la même époque, il est légitime de présumer qu'elle répond à ce que Krauss attend de la sculpture de son temps.

En discutant le cas du sculpteur Robert Morris, dans un chapitre portant sur le théâtre, la lumière et le mouvement, Krauss souligne que ses sculptures, au lieu de s'enfermer dans un espace distinct de celui du spectateur, dépendent plutôt de la situation dans laquelle ce dernier se constitue comme public⁴⁵. Krauss place ainsi en parallèle le développement de la sculpture moderne avec l'intérêt grandissant des artistes envers le théâtre et avec le contexte de réception. On l'aura compris, la position de l'auteure s'inscrit en faux contre l'attitude antithéâtrale affichée par Michael Fried dans son essai *Art and Objecthood*⁴⁶. Dans le dernier chapitre intitulé *The Double Negative*, Krauss explore la pratique de la sculpture aux États-Unis durant les années 1960, pratique marquée entre autres par le travail de Richard Serra et Donald Judd, des artistes qui ont fait de la répétition leur mode de composition principal. L'importance de l'art qui est apparu au plus fort de cette période réside selon Krauss dans le fait qu'il misa sur un modèle de signification vidé de toutes les justifications fournies par le moi privé. Ainsi, les minimalistes souhaitaient-ils structurer l'œuvre « non plus à partir de l'intériorité d'un espace psychologique, mais à partir de la nature publique et conventionnelle de ce qu'on peut appeler l'espace culturel⁴⁷ ». La

⁴³ Stuart Morgan et Frances Morris, *op. cit.*, 152 p.

⁴⁴ Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, 338 p.

⁴⁵ Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁶ Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, n° 5, juin 1967, p. 12-23. Dans ce texte, Fried explique que la tâche du modernisme est de mettre en échec la théâtralité des œuvres afin d'affirmer la spécificité de la sculpture.

⁴⁷ Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, *op. cit.*, p. 278.

sculpture moderne demanderait donc essentiellement une expérimentation du présent, l'œuvre devenant par conséquent plus matérielle et plus temporelle.

La lecture phénoménologique privilégiée par Krauss, nous le verrons avec Potts, est une des approches qui permettront de penser autrement l'œuvre de Bourgeois. Malgré cela, il demeure que l'artiste est à peu de choses près absente de l'histoire de la sculpture proposée par Krauss. En effet, une grande partie du travail de Bourgeois expose plutôt qu'elle ne nie la transparence que dénonce l'auteure. Bien que les œuvres de Bourgeois soient nombreuses à interpeller leur environnement et à confronter le spectateur, la présence d'un fort contenu narratif et manifestement subjectif s'oppose au statut de l'objet sculptural moderne initié entre autres par Duchamp. Ce dernier participa, par sa pratique du ready-made, à la transformation du regard porté sur l'objet, regard qui n'a plus comme seule visée l'élucidation progressive du sens⁴⁸. Il va sans dire que les œuvres de Bourgeois demeurent plutôt habitées par une volonté expressive et cela, bien avant certaines des déclarations publiques de l'artiste à propos du caractère confessionnel et cathartique de son art.

En outre, le peu de place accordé à l'artiste dans *Passages* témoignerait, selon Mieke Bal, de la difficulté de restreindre l'art de Bourgeois à l'une ou l'autre des tendances artistiques majeures de ce siècle⁴⁹, ce qui nous ramène à nos remarques du début. Krauss structure effectivement son histoire de la sculpture autour des mouvements et des artistes lui paraissant le plus à même de définir sa conception de la sculpture moderne. Cette façon d'écrire l'histoire de l'art demeure attachée, quoique de manière assez libre, à une forme de nomenclature d'individualités géniales et de mouvements porteurs; elle expliquerait peut-être en partie l'absence, puis l'apparition assez lente de Bourgeois dans les histoires de la sculpture et de l'art moderne en général. Les affinités formelles et conceptuelles de Bourgeois avec l'esthétique de certains mouvements (pensons entre autres au surréalisme et au minimalisme) semblent en fin de compte n'avoir été que passagères et d'une importance marginale, en regard de l'ensemble de sa production et de ses propres commentaires sur le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81-83.

⁴⁹ Mieke Bal, « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 124.

sujet.

1.4 Louise Bourgeois chez Alex Potts

En comparaison avec les études que nous venons de présenter, les œuvres de Bourgeois occupent une place de choix dans l'histoire de la sculpture proposée par Alex Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*⁵⁰, publiée en 2000. Dans cet ouvrage, l'auteur aborde la sculpture moderne en explorant les modalités de rencontre qui s'établissent entre le spectateur et l'objet concerné au sein d'un espace d'exposition. Il propose de penser de manière critique les normes qui régissent les réponses physiques activées par la vue d'un objet tridimensionnel. C'est dans cette rencontre précise que s'exprimerait l'imaginaire sculptural spécifiquement moderne. Afin de bien comprendre la position de Potts, nous pouvons tout d'abord la situer par rapport à ses prédécesseurs, Read et Krauss, que l'auteur interpelle dès sa préface. Dans son envie de se détacher de l'approche proposée par Read, lequel conçoit la forme et l'espace sculpturaux en termes modernistes conventionnels⁵¹, Potts voit dans la perspective adoptée par Rosalind Krauss un moyen de contournement efficace de la doxa moderniste. L'auteur évoque sa lecture de *Passages* et l'effet que le livre a eu sur lui :

By contrast, the intellectual sharpness and deconstructive thrust of Rosalind Krauss's *Passages in Modern Sculpture*, when it came out in 1977, seemed something of a revelation. Her analysis successfully undermined the increasingly threadbare assumptions on which recent understandings of the sculptural had been based, and gave real urgency to the problematics of looking at twentieth-century sculpture.⁵²

Mieux que personne, Krauss aurait compris « the dematerialising implications of a high modernist formalist for an understanding of modern sculpture – in her case subtly inflected by semiotic and phenomenology⁵³ ». Parmi les contributions les plus significatives de

⁵⁰ Alex Potts, *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Yale University Press, 2000, 417 p.

⁵¹ *Ibid.*, p. xii.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Krauss, Potts mentionne l'association des écrits de Merleau-Ponty avec les nouvelles priorités sculpturales des années 1960. À cet effet, il reconnaît à *Passages* la formulation de la « new post-Minimalist phenomenological sculptural aesthetic⁵⁴ ».

Selon l'auteur, qui prend ici le relais de Krauss, deux éléments particuliers ont été exacerbés par la sculpture récente. Il y a tout d'abord la mise en place d'une présence sculpturale comme quelque chose d'instable, plutôt que de figé dans les formes de l'objet qui devaient auparavant donner une permanence à sa signification. Cette dernière ne serait plus, selon Potts, inscrite uniquement dans l'objet, mais serait plutôt avivée par la rencontre entre un regardeur et une œuvre. En deuxième lieu, Potts parle d'une dispersion psychique et d'un refus de la structure intégrante associée soit à la sculpture comme figure, soit à une forme plastique pure⁵⁵. Le but de Potts est ici de témoigner du changement qui s'est produit dans l'imaginaire sculptural suite à la dissolution des conceptions modernistes de la sculpture en faveur d'une nouvelle emphase mise sur l'installation. La subjectivité se situe maintenant dans les contingences de la rencontre du regardeur avec l'objet d'art, plutôt que dans l'œuvre elle-même. L'histoire de la sculpture proposée par Potts débute vers la fin du 18^e siècle, quand une distinction formelle systématique commença à s'imposer entre la sculpture et la peinture, alors que des façons d'exposer novatrices ainsi que de nouvelles institutions publiques présageaient l'avènement de l'objet sculptural autonome. Potts s'appuie sur de nombreux textes d'auteurs majeurs qui marquent l'ensemble de la période (Johann Herder, Walter Pater et Clement Greenberg, par exemple), puis sur les écrits de certains artistes théoriciens comme Adolph Hildebrand et Donald Judd. Merleau-Ponty est présenté comme le théoricien ayant offert, avec son ouvrage *La Phénoménologie de la perception* publié en 1945, une solution de rechange radicale à l'analyse formelle conventionnelle. Puis, Potts retrace, parmi les créations d'artistes comme Robert Morris, Donald Judd, Eva Hesse, Carl Andre et Louise Bourgeois, l'aboutissement de ce processus de restructuration de la sculpture. Activée par une rencontre phénoménologique entre l'œuvre et le spectateur, l'entité sculpturale s'est trouvée à la fois niée et réorganisée par ces artistes.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 377.

Parce que son ouvrage est relativement récent, le regard que l'auteur est en mesure de porter sur la production artistique de Bourgeois est forcément différent de celui posé durant les décennies précédentes, ne serait-ce que parce que Potts a eu accès à un corpus d'œuvres beaucoup plus vaste. À quelques reprises au fil du livre, Potts mentionne Bourgeois afin de la mettre en relation avec d'autres sculpteurs et de la situer ainsi au sein d'une courte chaîne d'influences. Par exemple, le Brancusi de *Princess X* (1916) (œuvre qui, comme certaines autres du même artiste, suscite selon Potts une provocation psychique dont la pérennité dépasse le simple effet de scandale qui a marqué à l'époque de sa création), que l'auteur appelle « the ambivalent magician of sexually evocative body parts⁵⁶ », est qualifié de précurseur de plusieurs sculpteurs, dont Louise Bourgeois. Puis, dans le contexte d'une discussion du travail de l'artiste états-unienne Lee Bontecou, Potts souligne que la manière dont cette dernière utilise le positionnement d'une œuvre pour briser la relation habituelle entre le spectateur et l'image, transformant cette dernière en une présence qui interfère physiquement avec l'observateur, est quelque chose que d'autres artistes particulièrement conscients du psychodynamisme de la perception, comme Bourgeois, ont déjà exploité⁵⁷.

En raison de l'emphase qu'elle met sur la rencontre entre son travail et le spectateur, Louise Bourgeois est située par Potts plus près de la génération des artistes minimalistes que des sculpteurs modernistes ou bien des derniers surréalistes qui sont arrivés à maturité durant les années d'après-guerre. L'impact du minimalisme occupe une place majeure dans l'histoire de la sculpture proposée par Potts et on comprend pourquoi. L'auteur affirme que ce sont les minimalistes qui sont à l'origine d'une rupture majeure avec les conceptions modernistes de la sculpture, objet autonome destiné à une expérience avant tout esthétique. Par son insistante matérialité, l'objet minimaliste demeurerait foncièrement sculptural tout en encourageant des interactions puissantes avec le spectateur qui ne pouvait plus le voir comme une sculpture traditionnelle. Potts relève au passage l'aspect paradoxal de la contribution de Michael Fried à la théorisation des pratiques minimalistes. En effet, c'est le texte d'un critique moderniste hostile au minimalisme, *Art and Objecthood*, qui devait

⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 357.

rendre le plus clairement les préoccupations minimalistes et la distance qu'elles prenaient relativement à tout un pan de la production sculpturale antérieure. Même si Fried s'opposait ouvertement à cette forme d'art, Potts souligne qu'il contribua tout de même à exposer explicitement deux de ses concepts clés : le nouvel intérêt antimoderniste pour l'œuvre d'art comme objet littéral et la recherche de l'effet théâtral appuyé par la disposition de l'œuvre en vue d'une rencontre physique avec l'observateur. Héritière des impératifs minimalistes, Bourgeois aurait néanmoins su imposer une dynamique singulière active dans l'appréhension de ses œuvres, encouragée par une bonne maîtrise de la logique formelle qui préside à l'interaction avec le regardeur.

Potts consacre à Louise Bourgeois la majeure partie de sa longue conclusion, lui accordant ainsi un statut spécial au sein de l'art contemporain. À l'instar des œuvres de Bruce Nauman et de Georg Baselitz, dont le travail est aussi analysé dans cette partie de l'ouvrage, celles de Louise Bourgeois appellent un fort engagement psychique de la part du spectateur, un aspect qui les distingue des œuvres produites par les artistes minimalistes. Chez ces derniers, ce sont plutôt les articulations formelles du mode de vision qui sont mises de l'avant, les résonances psychiques associées à ces dispositifs demeurant la plupart du temps implicites. Potts souligne le fait que Bourgeois, contrairement à d'autres artistes comme Richard Serra et Eva Hesse, n'exprime aucune inquiétude ou aucun malaise quant à la possible perte d'intégrité d'une œuvre convoquant de puissantes images corporelles ou créant des situations dont la charge émotionnelle pourrait monopoliser la réponse du spectateur⁵⁸. On perçoit ainsi de quelle manière Bourgeois s'éloigne des idéaux modernistes formulés par Greenberg et Fried, puisque son œuvre n'appellerait pas seulement une réponse esthétique désintéressée. Le fait qu'à tout moment Bourgeois garde une réelle emprise sur la logique gouvernant l'interaction de son œuvre avec le spectateur confirme sa compréhension de l'instabilité du jeu constant entre le psychique et le formel. Pour le démontrer, Potts prend à témoin deux slogans inscrits à même l'œuvre *Cell I* (1991) : « Pain is the Ransom of Formalism » et « Art is the Guarantee of Sanity ». La présence de cet échange de nature psychique entre le travail de Bourgeois et le spectateur est aussi à

⁵⁸ *Ibid.*, p. 361.

mettre en relation, selon Potts, avec les révélations de l'artiste concernant son enfance, déclarations dont nous verrons plus loin les conséquences sur sa fortune critique. Quand l'artiste réfère, de manière récurrente, à un traumatisme qu'elle aurait subi dans l'enfance, l'histoire qu'elle raconte devrait être interprétée comme une allégorie de l'implication du spectateur plutôt que comme une élucidation de la signification cachée de l'œuvre. L'emploi de motifs sexuellement connotés et des allusions répétées au fait que son art est motivé par des obsessions personnelles feraient en sorte que le spectateur, confronté à ses œuvres, ne pourrait faire autrement que les appréhender comme des psychodrames, et ce, dès les premiers instants. En ce sens, la structure du récit revêtirait plus d'importance que son contenu, ce qui, nous le verrons plus tard, est loin de faire l'unanimité chez tous ceux qui se sont penchés sur le travail de Louise Bourgeois.

Outre cette instabilité entre les résonances formelles et les résonances psychiques, Potts expose une seconde tension présente dans plusieurs œuvres majeures de Bourgeois. Partant du fait que son travail peut être qualifié de confrontationnel, il souligne que deux types de rencontre peuvent être aménagés, souvent en simultanéité. Il différencie ainsi le face à face individuel, qui s'effectue terme à terme entre le sujet et l'objet, et l'expérience plus environnementale, c'est-à-dire celle qui concerne les rapports d'une entité sollicitée par son espace ambiant. Si certaines œuvres comme *Nature Study (Velvet Eyes)* (1984), et *Fillette* semblent avoir quelques affinités avec les productions surréalistes qui tendaient elles aussi vers une rencontre chargée psychiquement entre l'objet et le spectateur, leur échelle et le fait qu'elles confrontent l'observateur directement dans son espace les distinguent des modèles plus anciens⁵⁹. L'auteur explique en effet que *Nature Study (Velvet Eyes)*, qui ressemble à une pierre d'environ un mètre de largeur (il s'agit en fait de marbre gris) installé à même le sol, et *Fillette*, suspendue à la hauteur des yeux, bloquent littéralement le passage au visiteur. Ces rencontres instaurent une sorte de huis clos entre l'œuvre et le spectateur. Par ailleurs, dans les assemblages d'objets conçus par Bourgeois, que ce soit par exemple avec *Personnages* ou avec sa série de « cellules », une tension palpable se crée entre la sculpture comme objet et la sculpture comme situation déployée, une tension que

⁵⁹ *Ibid.*, p. 362.

Bourgeois laisse non résolue et qui ferait en sorte de rendre ses œuvres plus intrigantes et plus puissantes⁶⁰. D'ailleurs, selon Bourgeois, l'installation se situe entre la sculpture et le théâtre⁶¹; le regardeur s'y sent à la fois exclu et inclus. Pour Potts, les cellules de Bourgeois sont parmi les plus importantes de la nouvelle vague d'installations basées sur des objets. Ces cellules sont des formes closes, définissant des aires intérieures isolées de l'espace de la galerie ou du musée. Les « cellules » ne constituent pas des objets sculpturaux au sens traditionnel du terme parce que leurs couches extérieures demeurent perméables, invitant le spectateur à regarder à l'intérieur du dispositif. L'isolement des objets à l'intérieur des cellules, le fait qu'ils soient contigus plutôt qu'intégrés les uns aux autres rappelle le rejet, par les minimalistes, de la composition conventionnelle. Par contre, les arrangements n'ont rien de la disposition fixe, selon un système de grille, des unités équivalentes des minimalistes. Les cellules invitent à une dynamique du regard particulière puisque les spectateurs font face à de nombreuses vues partielles jamais entièrement satisfaisantes. En définitive, ce qui constitue pour Potts la force du travail de Bourgeois réside dans le fait que ces « cellules » ou intérieurs ont des résonances psychiques immédiates. Ces installations sont associées précisément à des espaces domestiques qui distraient tout d'abord le spectateur de ses propres tensions psychiques pour ensuite les faire ressurgir plus intensément.

1.5 Bourgeois dans quelques autres ouvrages généraux

La situation de Bourgeois dans les grandes histoires de la sculpture que nous venons d'observer, situation qui la mène graduellement d'une apparition hésitante à une présence affirmée, est représentative de la position que l'artiste occupe dans la majorité des ouvrages généraux et encyclopédiques portant sur la sculpture moderne. Parmi ces derniers, plusieurs ne mentionnent tout simplement pas l'œuvre de Bourgeois, alors que quelques-uns y font allusion et lui consacrent des commentaires plus ou moins longs selon le cas. Il est par

⁶⁰ *Ibid.*, p. 366.

⁶¹ « L'installation est en réalité un intermédiaire formel entre la sculpture et le théâtre, ce qui m'ennuie. », Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, op. cit., p. 218.

contre possible d'isoler certains traits se dégageant de la plupart des mentions du travail de Bourgeois que l'on trouve dans ces ouvrages. Notons tout d'abord que les œuvres retenues, c'est-à-dire perçues ou présentées comme majeures autant au sein du corpus de Bourgeois

Illustration retirée

Figure 6 Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind*, 1947-1949, bois peint en rouge et noir, 170,4 x 163,5 x 41,2 cm.

que dans des ensembles illustrant des développements significatifs en sculpture, sont essentiellement les mêmes, du moins pour les livres publiés durant les années 1960 et 1970. Il s'agit du groupe *Personnages* et l'œuvre, aussi en bois, *The Blind Leading the Blind* (fig. 6). Deux traits se dégagent de la plupart des commentaires, des traits qui ne sont pas sans évoquer quelques-uns des points discutés plus haut : les auteurs s'attardent en effet tantôt à l'aspect totémique de ces sculptures, tantôt à leur dimension

installative. De plus, on remarquera une certaine récurrence dans les rapprochements faits entre l'œuvre de Bourgeois et celle d'autres artistes.

Commençons tout d'abord avec le livre d'Abraham Hammacher, publié pour la première fois en 1969 et intitulé *The Evolution of Modern Sculpture; Tradition and Innovation*. Si l'auteur se montre très peu éloquent sur la pratique artistique de Bourgeois, il donne tout de même le ton et signale les aspects significatifs dont nous venons de parler. Les cinq courtes lignes consacrées à Bourgeois forment un texte laconique placé entre celui sur Louise Nevelson, dont les assemblages constituent l'échafaudage symbolique d'un phénomène psychique, et celui portant sur Lee Bontecou, dont les sculptures possèdent la faculté d'exciter le sens tactile et de produire un effet spatial. Qualifiant Bourgeois de *Frenchwoman*, voici ce que Hammacher en dit : « [she] has a more direct three-dimensional formal effect; units are grouped into ensembles, each unit enclosed volume in a relation to

other units that is purely spatial. The spectator has the experience of spatial solitude⁶² ». Comme nous le constaterons plus loin, la notion de volume deviendra dans les lectures subséquentes du travail de Bourgeois une question d'environnement, de prise en compte de l'espace par le positionnement et par la mise en relation des éléments sculpturaux entre eux et avec le spectateur. L'expression de la solitude est aussi un aspect expressif qui sera souvent souligné, la plupart du temps dans les discussions portant sur les œuvres en bois comme les éléments du groupe *Personnages* et *One and Others*.

Parmi les autres ouvrages de référence mentionnant Bourgeois, on trouve le collectif *200 Years of American Sculpture*. Dans une section consacrée aux années 1930-1950⁶³, Rosalind Krauss discute brièvement du travail de Bourgeois afin de l'inscrire au sein des pratiques contemporaines de la sculpture. Elle situe les recherches de l'artiste dans la tradition de la galerie Art of this Century⁶⁴ qui mettait l'accent sur des propositions novatrices en matière d'exposition. Transformer la sculpture en environnement constituait selon Krauss l'ambition de plusieurs artistes états-uniens à la fin des années 1940. Bourgeois s'inscrivait dans cette recherche, son intention « environnementale » ayant été dominante dans ses deux expositions à la Peridot Gallery en 1949 et en 1950 :

There the empty gallery was understood to function as a room that was rhythmically punctuated by polelike sculptures which would create "an environment of abstract *personages*." Interested not only in the individual pieces but in the space as a whole, Bourgeois imagined it as a kind of ritualized atmosphere...⁶⁵

Krauss raconte son expérience devant cet ensemble d'éléments qui suscita chez elle un intérêt prononcé envers leur présence physique, un sentiment d'aller à leur « rencontre ». On retrouve ici l'intérêt de Krauss pour le temps de l'expérience déjà exprimé dans

⁶² Abraham Marie Hammacher, *The Evolution of Modern Sculpture; Tradition and Innovation*, New York, H. N. Abrams, 1969, p. 323, 326.

⁶³ Rosalind Krauss, « Magician's Game : Decades of transformation », dans Tom Armstrong [et coll.], *200 Years of American Sculpture*, D. R. Godine, in association with the Whitney Museum of American Art, 1976, p. 160-185.

⁶⁴ Art of this Century est une galerie de New York tenue par Peggy Guggenheim et dont l'architecture fut conçue par l'artiste Frederick Kiesler; pas moins de cinquante-cinq expositions s'y sont tenues entre 1942 et 1947.

⁶⁵ Rosalind Krauss, « Magician's Game : Decades of Transformation », p. 168.

Passages. Dans le même ordre d'idées, *The Blind Leading the Blind*, « which [...] has the quality of a furniturelike occupant of the room in which it stands », aurait aussi été créée dans cette urgence à travailler avec l'espace réel. Quand, plus loin dans son texte, Krauss fait référence aux sculptures réalisées par l'artiste Isamu Noguchi durant les années 1940, elle revient sur Bourgeois afin de rappeler que l'image totémique fut pour elle le modèle de ses sculptures verticales⁶⁶.

Cet ensemble d'œuvres, *Personnages* et *The Blind Leading the Blind*, est aussi ce qui a été retenu de Bourgeois par l'auteur de l'ouvrage *American Sculpture in Process*, Wayne Andersen. Ce dernier situe Bourgeois, Louise Nevelson et Richard Stankiewicz comme les sculpteurs marquants dans cette phase transitionnelle que constitue pour lui le début des années cinquante, en route vers la sculpture états-unienne post-1955⁶⁷. Andersen décrit l'exposition de la Peridot Gallery en mentionnant que les différents personnages étaient disposés de manière à entourer le spectateur. L'auteur souhaite surtout mettre en relief le fait que ces formes en bois, à la fois organiques et abstraites et qui participent à instaurer une ambiance totémique, furent créées durant une période où les sculpteurs reconnus avec lesquels Bourgeois était en contact travaillaient plutôt le métal⁶⁸. L'aspect original et indépendant de ses recherches artistiques y est donc brièvement souligné. Andersen ne procède pas à une lecture isolée de Bourgeois mais la situe au cœur d'un petit réseau d'influences. Il précise qu'à partir de la série de gravures *He Disappeared into Complete Silence*, le thème des difficultés de communication interpersonnelle forma l'essentiel du contenu de ses œuvres. Dans cet ensemble constitué de neuf planches, les personnages traités comme des formes verticales simplifiées présentent un aspect architectural qui affichera plus tard un caractère nettement plus anthropomorphique et qui trouvera un écho dans la production d'autres sculpteurs : « To this extent, therefore, Bourgeois's concept paralleled that of other sculptors in the forties who had built imagery of organic form contained within a geometric framework or enclosure⁶⁹ ». Si les figures de *Personnages*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷ Wayne Andersen, « The Fifties in New York », *American Sculpture in Process : 1930/1970*, Boston, New York Graphic Society, 1975, p. 92.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

suggèrent des rapports interpersonnels limités et difficiles, l'émotion qu'elles transmettent s'éloigne des allusions spécifiquement littéraires ou des références mythologiques associées à l'art surréaliste⁷⁰. En ce qui concerne *The Blind Leading the Blind*, Andersen soutient lui aussi que cette sculpture consista en un des premiers exemples d'assemblage environnemental. Les concepts de Bourgeois développés durant cette période, notamment les œuvres formées d'éléments individuels qui trouvent leur sens dans leur arrangement au sein de l'espace de la galerie, vont lentement se modifier pour devenir des agencements de pièces mobiles formant des sculptures uniques, comme c'est le cas avec *One and Others*.

Cette idée aurait déjà eu des précédents dans certaines sculptures de Giacometti, comme *Man Woman Child* (1931), et devait éventuellement mener Louise Nevelson à définir le concept d'implication du spectateur dans l'achèvement d'une œuvre⁷¹. Cette dernière poussa plus loin, toujours selon Andersen, le travail et la réflexion amorcés par Bourgeois. Les arrangements de Bourgeois des années quarante et les pièces en bois du milieu des années cinquante produites par Nevelson auraient à leur tour été annoncés par le travail de Sydney Geist, dans ses constructions abstraites en bois de 1940. Phénomène d'époque, dans les dires de l'auteur : « Coming as they did in 1949, Bourgeois's "personages" reflected the larger dissociation of specific identities and meanings as well as the sense of isolation that characterized the times⁷² ». Ce qu'il faut retenir de la contribution de Bourgeois pour les artistes qui viendront après elle, outre cette structuration de l'espace par l'objet sculptural, réside dans l'ambiance ou dans l'esprit totémique qui l'enveloppe, une dimension aussi présente chez Nevelson. On le perçoit ailleurs dans l'ouvrage d'Andersen, quand il est question d'artistes comme Blanche Dombek dont les créations abstraites de bois ont généralement été associées à la tradition des « personnages » et aux œuvres de Bourgeois et de Nevelson. Finalement, Andersen trace un parallèle entre les abstractions verticales d'Israël Levitan, totémiques à la manière des sculptures de Bourgeois et de Nevelson, alors que l'influence de son travail à une échelle environnementale se retrouvera chez Marisol et Ernest Trova.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

⁷² *Ibid.*

Signalons ici un dernier texte, une courte rubrique portant sur Bourgeois et issue du livre *History of Modern Art* de Harvard Arnason⁷³. Comme chez Andersen, le commentaire réservé à Bourgeois est placé entre celui sur Nevelson et celui sur Stankiewicz. L'auteur y condense en quelques lignes la pratique artistique de Bourgeois des années cinquante, soixante et soixante-dix. Après avoir annoncé qu'il est pratiquement impossible de tenter de classer le travail de Bourgeois au moyen des courants contemporains, il la déclare néanmoins l'une des artistes les plus imaginatives et originales sur la scène artistique états-unienne. Une mince analogie est tracée entre les premières sculptures de bois de Bourgeois et le travail de Giacometti. Deux images illustrent le commentaire, la première reproduisant *The Blind Leading the Blind* et la seconde *Black March*, une sculpture en marbre noir datant de 1970. Il est question dans ce texte d'assemblages, de formes totémiques, de connotations phalliques et d'effet presque magique. Arnason discute de l'installation *The Destruction of the Father* (1974), une œuvre dont l'échelle, encore jamais vue dans le travail de l'artiste, retient son attention à cause de sa fantaisie. L'œuvre est décrite comme un environnement semblable à une cave, rendant tangible l'obsession de Bourgeois pour les formes globulaires. Par l'usage de certains matériaux et par l'impression de non-fini qui s'en dégage, Bourgeois est implicitement située par l'auteur au sein d'une tradition remontant au collage cubiste et au Merzbau de Schwitters et dont l'expansion a eu lieu au cours des années 1950. Dans une remarque qui fait suite à sa courte rubrique sur Bourgeois, Arnason souligne le développement de la « junk sculpture » durant les années cinquante en Europe et aux États-Unis, sans toutefois y lier directement la pratique de Bourgeois.

La présence relativement timide de Bourgeois dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la sculpture, nous le verrons dans le chapitre suivant, contraste avec la place qu'elle occupe dans les écrits féministes. Les références faites à son œuvre dans les ouvrages généraux, pour la plupart écrits avant 1980, concernent plutôt les aspects formels du travail de Bourgeois et l'articulation des objets dans l'espace d'exposition. Les auteurs de ces ouvrages portent un regard rétrospectif sur les premières œuvres de Bourgeois, celles qui semblent le plus à même de témoigner de la contribution de la sculptrice au développement du médium.

⁷³ H. Harvard Arnason, *History of Modern Art*, New York, Abrams, 1986 [1977], p. 478-479.

Ce qui paraît s'affirmer dans les différentes histoires de la sculpture, c'est que le choix des artistes et les éléments mis en lumière ne sont pas anodins : ils reflètent en effet le point de vue de leur auteur.

L'approche féministe des œuvres de Bourgeois, comme nous pourrions le constater, relève fort souvent du même type de modalité. Autant par ses déclarations, que par ses actions et son travail, Bourgeois s'est présentée aux auteures et artistes féministes comme une figure emblématique de leur mouvement et de leurs revendications. Dans la mesure où une large part de la fortune critique de Bourgeois s'attarde sur ses liens avec le féminisme, il est intéressant de s'y pencher de manière rigoureuse. Conséquemment, nous proposons un examen approfondi des relations étroites, quoique souvent ambiguës, unissant Bourgeois et le féminisme.

Chapitre II

Louise Bourgeois et la mouvance féministe

De nombreux auteurs mentionnent le lien entre Bourgeois et le féminisme, sans toutefois s'étendre sur ce qui fonde pour eux ce rattachement. L'allusion au féminisme fait en quelque sorte partie d'un groupe plus général d'énoncés servant à introduire le travail de l'artiste, tout comme l'est le rappel de sa position un peu singulière dans le *mainstream* de l'art contemporain et de la relative négligence critique qui en a résulté, du moins jusqu'aux décennies 1970 et 1980 qui ont marqué l'arrivée en force du féminisme sur la scène artistique. Notre objectif ici est moins de confirmer la justesse du rapprochement entre Bourgeois et le féminisme que d'en examiner les causes, les modalités et les effets sur la fortune critique de l'artiste. Pour y parvenir, nous aborderons la question des références personnelles qui caractérisent l'œuvre de Bourgeois; c'est en effet par ce biais que la démarche de l'artiste rejoint certaines des prises de parti féministes pour l'expression subjective, à la fois comme affirmation de la spécificité féminine et comme stratégie d'opposition au modernisme ambiant. Ultimement, cette opposition devait permettre à l'œuvre de Bourgeois d'être au diapason du changement plus global des sensibilités et du développement des paradigmes critiques qui ont façonné le régime du postmodernisme. Finalement, nous désirons vérifier dans quelle mesure la reconnaissance de Bourgeois comme figure emblématique par les artistes contemporaines réside dans son œuvre en tant que telle ou plutôt dans la figure de résistance qu'incarne cette artiste. Malgré la cooptation de Bourgeois par les féministes, la difficulté de l'associer de manière étroite à leur mouvement relève à la fois du fait que l'œuvre dépasse largement le « moment » féministe et que le positionnement personnel de Bourgeois face au féminisme n'est pas exempt de contradictions. La production de l'artiste aurait cependant, quoique de manière problématique, joué un rôle de pivot dans l'histoire de l'art et la théorie féministes⁷⁴. La question de savoir si Louise Bourgeois peut oui ou non être considérée comme une artiste

⁷⁴ Jon Bird, « Louise Bourgeois », dans Delia Gaze (dir.), *Concise Dictionary of Women Artists*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 299.

féministe est d'ailleurs succinctement posée par le titre évocateur d'un article du catalogue produit pour la rétrospective du Guggenheim Museum de New York, en 2008 : « Is She? Or isn't She?⁷⁵ ». Notre intention dans ce chapitre n'est donc pas de trancher la question, mais plutôt de mettre en lumière les arguments d'ordres divers (visuels et textuels) qui peuvent aider à comprendre le rattachement de Bourgeois à la mouvance féministe et cela malgré les réfutations occasionnelles de l'artiste.

2.1 Accession à la reconnaissance

Les événements qui ont fait en sorte que Bourgeois soit officiellement inscrite dans le courant dominant de l'art états-unien à partir de la deuxième moitié des années 1970 et surtout au tournant des années 1980, ainsi que les témoignages de cette reconnaissance sont multiples. Nous en donnerons un bref aperçu afin d'étayer notre argument de départ, à savoir qu'un changement significatif est survenu à cette époque dans la réception de son œuvre.

Tout d'abord, on peut noter, par un examen de la bibliographie de Bourgeois, une augmentation considérable du nombre d'ouvrages qui lui sont consacrés à partir du début des années 1980, une augmentation qui s'accroît encore vers la fin de cette même décennie. Les textes portant sur Bourgeois avaient été jusque-là relativement peu nombreux, formant un ensemble restreint d'articles et de comptes rendus d'exposition dans des journaux et des périodiques, ainsi que de courts textes de catalogues des galeries new-yorkaises où l'artiste présentait ses œuvres. Nous étudierons plus attentivement, au troisième chapitre, en quoi consiste exactement cette bibliographie; mais nous pouvons tout de même indiquer dès maintenant que, durant la période qui nous concerne, on perçoit une augmentation appréciable d'expositions solos et de rétrospectives de Bourgeois dans des institutions d'importance. En effet, à partir de la rétrospective du MOMA en 1982, qui fut mentionnons-

⁷⁵ Elisabeth Lebovici, « Is She? Or isn't She », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, p. 131-136.

le la deuxième exposition personnelle consacrée à une femme par ce musée⁷⁶, la présentation des œuvres de Bourgeois sur la scène états-unienne et internationale s'effectue à un rythme digne des grands noms de l'histoire de l'art du 20^e siècle.

Indice supplémentaire d'appréciation, Bourgeois obtient sa première commande d'une sculpture pour un espace public, le Norris Cotton Federal Building à Manchester dans le New Hampshire, en 1978. Au fil des ans, l'artiste reçoit de nombreux prix et distinctions. Elle est par exemple proclamée Docteur *honoris causa* de Yale University en 1977⁷⁷, élue membre de l'American Academy of Art and Sciences en 1981, puis nommée Officier des Arts et des Lettres par le ministre de la Culture à Paris en 1983. Entre autres marques de reconnaissance, Louise Bourgeois se voit attribuer, en 1980, de la part du Women's Caucus for Art, une importante organisation de femmes artistes et d'historiennes de l'art états-unienne, un prix pour l'ensemble de ses réalisations. Nous verrons plus loin dans quelle mesure le discours prononcé au moment de la remise du prix est particulièrement significatif, car il reconnaît en Bourgeois un véritable pilier du mouvement féministe en art. Plus récemment, en octobre 2009, elle est intronisée au National Women's Hall of Fame à Seneca Falls dans l'état de New York. Concluons ce résumé par la mention que Bourgeois représente les États-Unis à la Biennale de Venise en 1993, ce qui marque une véritable consécration artistique de la part de son pays d'adoption.

2.2 Éléments « féministes » dans l'œuvre de Bourgeois

Plusieurs éléments peuvent expliquer la cooptation de Louise Bourgeois par les féministes et le maintien de cette reconnaissance dans les écrits portant sur son travail. Trois aspects principaux et interreliés se dégagent des diverses lectures de la production de Bourgeois relevant d'une approche féministe, soit la référence au corps et la présence d'une imagerie féminine telle que définie par le mouvement, la mise en valeur de l'expérience personnelle

⁷⁶ Georgia O'Keeffe fut la première femme, en 1946, à être l'objet d'une exposition personnelle au MOMA.

⁷⁷ À ce jour, Bourgeois a reçu ce titre à une dizaine de reprises, notamment du Art Institute de Chicago et de l'Institute of Fine Arts de New York.

de l'artiste en tant que femme, ainsi que la contribution de l'œuvre à la théorie féministe elle-même.

Pour la plupart des observateurs de la scène artistique des années 1970, il ne fait aucun doute que les femmes artistes s'y présentaient d'une manière différente et plus affirmée que par le passé. C'est par exemple le cas de Lawrence Alloway qui s'exprimait en 1976 sur l'art des femmes créé au courant de cette décennie⁷⁸ et de Susan L. Stoops qui signale à quel point les femmes ont de manière effective mis au défi ce qu'elle nomme le « dogme officiel »⁷⁹. En effet, elles n'apparaissaient plus comme les contributrices périphériques de mouvements et de styles qu'elles n'avaient ni initiés ni « illustrés ». Si les femmes avaient déjà, durant les années 1950 et 1960, intégré le marché de l'art en nombre de plus en plus grand, leurs œuvres semblaient simplement s'adapter au goût du jour; l'exploration et l'expression d'une spécificité féminine n'étaient pas encore devenues des impératifs.

Le féminisme émergent souhaitait changer la nature de l'art en introduisant une perspective jusque-là ignorée, celle des femmes. Ce qui se dégageait de l'argumentation féministe était avant tout un constat d'inadéquation entre les formes d'art jusque-là valorisées et la manifestation artistique d'un « être femme »; le féminisme se devait de dévoiler l'expérience de la femme comme fondamentalement distincte de celle de l'homme. Deux voies principales furent empruntées, dans le but d'élaborer une imagerie spécifiquement féminine, c'est-à-dire une imagerie créée par la femme en tant que sujet actif, en opposition à la représentation traditionnelle (entendre conçue par des hommes) de la femme en tant qu'objet passif. La première résidait dans l'expression des réalités biologiques ou corporelles de la femme, de ses organes arrondis et de son appareil reproducteur particulier, réalités qui devaient forcément conditionner sa production artistique⁸⁰. Les débats autour d'une esthétique spécifiquement féminine biologiquement déterminée devaient donner

⁷⁸ Lawrence Alloway, « Women's art in the '70s », *Art in America*, n° 3, mai/juin 1976, p. 64-72.

⁷⁹ Susan L. Stoops, *More than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*, Waltham (Mass., Rose Art Museum, Brandeis University, 1996, p. 7.

⁸⁰ Judy Chicago et Miriam Shapiro furent parmi les premières artistes à revendiquer ouvertement l'existence de cette imagerie ou iconographie. Dans un article s'intitulant « Female Sensibility », publié dans la revue *Womanhouse* en 1973, ces deux artistes affirmaient que l'investigation de la subjectivité de la femme au moyen d'images du corps était une façon de célébrer l'expérience féminine, de glorifier le fondement biologique de la différence.

naissance à ce que l'on convient d'appeler une position essentialiste, celle qui postule une nature féminine innée. La deuxième approche soutient quant à elle que l'imagerie féminine découle plutôt du conditionnement sociétal. Aussitôt que fut posée l'hypothèse d'une essence féminine, elle se trouva remise en question par cette autre vision de la féminité, celle qui en faisait le résultat d'un ensemble de conventions, une construction à la fois psychique et sociale indépendante du donné naturel. On trouve ici un écho du « devenir femme » tel que défini quelques vingt ans auparavant par Simone de Beauvoir, laquelle affirmait, dans *Le Deuxième sexe*⁸¹, que l'on ne naît pas femme, qu'on le devient⁸².

On peut déjà tenter une première insertion de la position de Bourgeois dans cette polarité entre essentialisme et conditionnement social. L'artiste semble en effet hostile à une esthétique qui soit proprement féministe, mais elle se montre sensible à la spécificité de l'expérience découlant du statut de femme :

There is no feminist aesthetic. Absolutely not! There is a psychological content. But it is not because I am a woman that I work the way I do. It is because of the experiences I have gone through. The women got together not because they had things in common but because they *lacked* things – they were treated the same way. I think this is the story of all minorities.⁸³

C'est justement ce traitement envers les femmes auquel fait allusion Bourgeois, cette exclusion habituelle des réseaux artistiques officiels de production et de diffusion, qui menait les féministes à vouloir définir de nouveaux critères d'appréciation et d'évaluation artistiques. Le féminisme a identifié l'histoire traditionnelle de l'art comme le produit d'une culture patriarcale, organisée par les hommes au profit de ceux-ci. Par conséquent, les théoriciennes féministes ont cherché à établir un programme de politique culturelle qui mettrait au défi les valeurs et les idées transmises par cette histoire.

⁸¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vol.

⁸² Nous pouvons souligner dès maintenant que Bourgeois était tout à fait en accord avec cette idée : « I read Simone de Beauvoir and I approve. I feel like a sister. What she says is true. » Louise Bourgeois citée par Paulo Herkenhoff, dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 118.

⁸³ Louise Bourgeois citée dans Robert Storr, Paulo Herkenhoff et Allan Schwartzman, *Louise Bourgeois*, Paris, Phaidon, 2004, p. 142.

Une des premières tâches à laquelle s'est attelé le mouvement fut de définir un corpus de femmes artistes à partir duquel travailler, c'est-à-dire avancer et confirmer ses théories. La spécificité de la pratique féministe pouvait différer d'une auteure à l'autre. Pour certaines, le caractère collaboratif ou collectif était indispensable et un objectif réformiste visant à éliminer sinon à réduire les inégalités entre les hommes et les femmes devait prévaloir⁸⁴. Dans cette optique, la simple présentation d'aspects de la vie féminine ne suffisait pas à faire de l'artiste une féministe. Mais pour certaines auteures comme Lucy Lippard, la définition du féminisme était beaucoup plus englobante (du moins dans ses écrits majeurs du milieu des années 1970). Cette critique d'art publia en 1976 un recueil d'articles que l'on peut qualifier de fondateur, *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, portant sur le mouvement féministe en art ainsi que sur le travail de plusieurs femmes artistes⁸⁵. Dans cet ouvrage, l'art féminin, c'est-à-dire produit par les femmes, n'est pas clairement distingué de l'art féministe, à savoir celui qui tente d'explorer de façon méthodique les aspects de l'expérience féminine, qu'elle soit dictée par la nature ou façonnée par la société. Il répond d'abord et avant tout à la volonté, propre aux débuts du féminisme, de cerner et d'exposer concrètement l'imagerie et les thématiques féminines, ainsi que les pratiques artistiques qui leur sont consacrées. Pour Lippard, certains traits étaient reconnaissables dans les œuvres créées par les femmes, dont un accent mis sur le centre (vide, circulaire ou ovale), un usage de matériaux à l'aspect tactile affirmé, une obsession de la ligne et du détail, des formes de poches ou de sacs et une préférence pour les contenus personnels⁸⁶. Si Bourgeois n'apparaissait pas à Lippard comme l'artiste féminine « classique », elle présentait tout de même des signes distinctifs appropriés : des thèmes récurrents comme celui de la maison, l'expression d'un désir de fuite sans cesse frustré et un fort contenu autobiographique⁸⁷. La lecture que proposait alors Lippard des sculptures de Bourgeois mettait délibérément l'accent sur le contenu, à fortes connotations autobiographiques, que l'artiste venait appuyer par le recours à un vocabulaire formel et à des matériaux propres à

⁸⁴ Lawrence Alloway, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁵ Lucy R. Lippard, *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, 314 p.

⁸⁶ Dans un autre essai écrit en 1975, la lecture des œuvres féminines faite par Lippard se fait moins métaphorique puisqu'elle affirme qu'il est temps « to call a semisphere a breast if we know damn well that's what it suggests... ». Lucy R. Lippard, « The Women Artists' Movement – What Next? » [1975], *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995, p. 83.

⁸⁷ Lucy R. Lippard, « Louise Bourgeois : From the Inside Out », *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, *op. cit.*, p. 249.

l'exprimer. En accord avec ses nouvelles préoccupations féministes, Lippard porte essentiellement son attention, dans ce texte, sur les œuvres qui témoignent de l'expérience de la femme. Le mode choisi est métaphorique. Les sculptures sont formées de protrusions de « seins-phallus »; l'une d'elles, réalisée en latex, possède une fente qui découvre un intérieur labial visqueux⁸⁸; une autre, décrite en termes de seins et de vulve, condense les allusions à la spécificité sexuelle de la femme⁸⁹. Lippard convoque le témoignage de l'artiste elle-même qui aurait déclaré, à propos d'une sculpture de la série « Lairs » représentant une espèce de poche suspendue, que quelque chose s'y développait à partir du centre, que les organes les plus importants demeuraient cachés⁹⁰. Ce relevé des traits de l'œuvre récurrents à l'époque et jugés significatifs dans une perspective féministe, nous ramène à la question du contenu que nous devons explorer plus à fond dans la mesure où elle constitue un point majeur dans les discussions féministes de l'œuvre de Bourgeois.

Avant de reprendre et d'approfondir cet aspect, nous devons revenir sur l'opinion de l'artiste concernant l'engagement féministe, opinion qui est, comme nous l'avons mentionné en début de chapitre, pour le moins ambiguë. Il est en effet difficile de circonscrire la position personnelle de Bourgeois relativement à la question du féminisme. Plusieurs de ses déclarations invitent à croire qu'elle ne porte qu'un intérêt mitigé envers le mouvement, c'est-à-dire envers un féminisme militant dans le domaine des arts visuels. Selon ses dires, son féminisme à elle s'exprimerait principalement par un intense intérêt envers le travail d'autres femmes⁹¹. En ce qui concerne une participation active à la cause féministe, l'artiste émet une réserve de taille :

I went to women's meetings in the 1970s. I did not go because I approved. I went because I disapproved. I would get up, I would get furious. I would raise a

⁸⁸ *Ibid.*, p. 240-241.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁰ « [They] grow from the center, the more important organs being hidden; the *life* is inside... which causes it to grow to a certain size. » Louise Bourgeois citée dans Lucy Lippard, « Louise Bourgeois : From the Inside Out », *op. cit.* p. 241.

⁹¹ « Mon féminisme s'exprime par un intérêt intense pour ce que font les femmes. Mais je suis une solitaire absolue. Ça ne m'aide aucunement de rencontrer d'autres gens; vraiment, ça ne m'aide pas. » Louise Bourgeois, dans une entrevue avec Daniel Kuspit, *An Interview with Louise Bourgeois*, New York, Random House, 1988, republiée dans Louise Bourgeois, *Destruction du père, Reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2000, p. 171.

stink. So there's a kind of weaving in and out of arguments that I have - sometimes feminist, sometimes violently anti-feminist.⁹²

Nous pourrions par contre opposer à cette prise de distance le fait que Bourgeois manifesta à plusieurs reprises, durant les années 1970, devant le Whitney Museum de New York, en réaction contre la faible représentation des femmes artistes lors d'expositions⁹³ ou bien qu'elle prit part, en 1973, aux différentes conférences données par le Fight Censorship, un regroupement féministe voué à la défense d'une plus grande liberté créative et sexuelle pour les femmes⁹⁴. Puis, il y a ce poème, *Otte*, qui expose sur un ton humoristique l'absence d'écho de la parole féminine et que Bourgeois composa « pour prouver... le macho de l'homme⁹⁵ » :

Il découvre un vaccin
Elle dégotte un canapé à l'hôtel des ventes
Il est un diseur, elle calembourgeotte
Il parle, elle parlotte
Il joue à la Bourse, elle boursicote
Il cuisine, mais elle popotte
Il transporte, elle fourgotte
Il siffle, mais elle sifflotte
Il touche, elle touchotte
Il tousse, elle toussotte
Il bouquine, elle bouquinotte
Il vit, elle vivotte⁹⁶

Les féministes ne semblent d'ailleurs pas très à l'aise face à cette ambivalence de Bourgeois. Les artistes comme Miriam Shapiro, Eva Hesse ou Barbara Kruger, par

⁹² Louise Bourgeois citée par Nicole Eisenman dans « Weighing in on Feminism », *ARTnews*, vol. 96, n° 5, mai 1997, p. 142.

⁹³ Katy Deepwell, « Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon », *N. Paradoxa*, n° 3 (partie 1: 5 pages), mai 1997. (<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>, consulté le 12 avril 2008)

⁹⁴ Richard Meyer, « Hard Targets : Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s », dans Cornelia Butler [et coll.], *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2007, p. 367.

⁹⁵ Louise Bourgeois, *Destruction du père, Reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, op. cit., p. 343.

⁹⁶ Extrait d'un poème publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *FÉMININMASCULIN : Le sexe de l'art*, présentée au Centre Georges Pompidou de Paris du 17 octobre 1995 au 8 janvier 1996. *FÉMININMASCULIN : Le sexe de l'art*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1995, p. 122.

exemple, font beaucoup plus l'unanimité comme figures d'identification du mouvement. Ce qui n'empêche pas Louise Bourgeois d'être couramment citée, la plupart du temps comme une précurseure de la pratique artistique féministe⁹⁷. Ce sont ses préoccupations thématiques plus que formelles qui semblent alors avoir rejoint celles d'autres femmes. C'est pourquoi nous aborderons la relation de Bourgeois avec le féminisme par ce biais.

Considérons tout d'abord les thèmes sexuels et, par extension, ceux de la violence, de l'oppression et de la domination, qui représentent le terrain privilégié de l'expression féminine. Malgré le fait que la sexualité et les déterminismes biologiques aient défini historiquement l'expérience féminine⁹⁸ (puisque les femmes avaient comme rôle premier la procréation), les femmes ont rarement eu l'occasion ou la permission de les commenter ouvertement : de tout temps la représentation du corps féminin sexué avait été réservée au registre visuel du créateur masculin. Pour certaines critiques (parfois elles-mêmes artistes), Bourgeois représentait l'exemple parfait de l'artiste qui produisait constamment une imagerie à forte charge sexuelle et qui en payait le prix par une négligence du public et de la critique⁹⁹.

À la fin des années 1960, Bourgeois complétait une série d'œuvres explicitement sexuelles, dont *Le Trani Episode* (1971) (fig. 7), qui a été particulièrement visible à l'époque dans le cadre d'expositions à caractère féministe et même montré à plusieurs reprises à la *Gallery of Erotic Art* de New York¹⁰⁰. D'autres sculptures, quoique plus abstraites, suggèrent une hybridation des formes sexuelles masculines et féminines. Par exemple, avec *Janus Fleuri* (1968), Bourgeois conjugue un sein et un gland qui, ainsi assemblés, rappellent les grandes

⁹⁷ Plusieurs ouvrages sur le féminisme discutent ou mentionnent le travail de Bourgeois. Parmi ceux-ci, l'on peut nommer : Norma Broude et Mary D. Garrard, *The Power of Feminist Art : the American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, H.N. Abrams, 1994, 318 p.; Cornelia Butler [et coll.], *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2007, 511 p.; Catherine de Zegher, *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, 495 p. Par ailleurs, on retrouve dans l'introduction de nombreux essais à caractère non féministe la mention d'une association entre le mouvement et Bourgeois.

⁹⁸ Joan Semmel et April Kingsley, « Sexual Imagery in Women's Art », *Woman's Art Journal*, vol. 1, n° 1, printemps/été 1980, p. 1.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, New York, Museum of Modern Art, 1982, p. 26-27.

Illustration retirée

Figure 7 Louise Bourgeois, *Le Trani Episode*, 1971, plâtre et latex, 41,9 x 58,7 x 59 cm.

dimensions imposantes, qui suscita un nombre considérable de commentaires. Son mode de présentation original étonne aussi : cet organe géant n'est pas en position érectile, ni monté sur un socle, mais plutôt suspendu au moyen d'un crochet de métal. De cette manière, Bourgeois détourne l'emblème par excellence de l'autorité et de l'agressivité mâles, révélant sa fragilité. Cet aspect vulnérable explique peut-être pourquoi l'artiste pouvait à l'occasion désigner le pénis comme « l'objet de sa tendresse¹⁰² ». En se concentrant sur ce motif, Bourgeois propose une représentation réductrice du corps de l'homme; elle effectue aussi, du même coup, un renversement du *male gaze*¹⁰³ auquel se trouve conventionnellement associé le pénis/phallus.

lèvres d'un vagin¹⁰¹. Non seulement Bourgeois a-t-elle exploré et exhibé l'anatomie féminine, elle a aussi exploité le pénis/phallus dans divers états de vulnérabilité, ce qui n'était certainement pas pour déplaire aux féministes. L'exemple le plus frappant est sans aucun doute *Fillette* (1969) (fig. 8), un phallus en plâtre recouvert de latex, aux

Illustration retirée

Figure 8 Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968, latex et plâtre, 59,5 x 26,5 x 19,5 cm, The Museum of Modern Art, New York. ©Peter Moore

¹⁰¹ Marie Carani, « Le désir au féminin », *Recherches féministes* [en ligne], vol. 18, n° 2, 2005, p. 23-24. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>, consulté le 16 avril 2009

¹⁰² « Le phallus est l'objet de ma tendresse. Il fait référence à la vulnérabilité et à la protection. », Louise Bourgeois, *Destruction du père, Reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, op. cit., p. 231.

¹⁰³ Le concept de *male gaze* fut entre autres théorisé par Laura Mulvey dans son essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, 1975, p. 6-18.

Confirmant que l'art féministe est habituellement associé au corps et à l'expérience de la femme, l'auteur Richard Meyer, dans un essai paru à l'occasion de l'exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution*, souligne qu'une branche moins connue de l'art féministe a plutôt orienté sa pratique vers une révision du regard porté sur le corps de l'homme et sur sa sexualité¹⁰⁴. Louise Bourgeois, Lynda Benglis et Judith Bernstein ont à cet effet spécifiquement choisi d'isoler le phallus. Fidèle à la posture féministe, ce dernier geste a été compris comme la profanation d'une icône de puissance et d'oppression¹⁰⁵. Meyer explique cependant qu'il y avait, dans le travail de nombreuses femmes artistes, une insistance sur le fait que le plaisir hétérosexuel pouvait aussi se décliner au féminin. Il s'agissait, pour les femmes, de reprendre le contrôle de leur propre sexualité : « Within radical feminist thought of the early 1970s, an insistence on female sexual agency and pleasure existed alongside a critique of sexual penetration as inherently oppressive of women¹⁰⁶ ». Ces remarques de Meyer pourraient s'accorder avec la sculpture *Femme Couteau* (1969-70) (fig. 9) qui expose une forme hybride, à la fois masculine et féminine, où le sexe masculin se voit transformé en arme défensive. Cette œuvre incarnerait cependant une position typiquement féminine, tiraillée entre séduction et destruction. Bourgeois explique :

Illustration retirée

Figure 9 Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969-1970, marbre rose, 8,9 x 67 x 12,4 cm, Collection Jerry and Emily Spiegel.

Pourquoi les femmes deviennent-elles des femmes couteaux? Elles ne sont pas nées ainsi. C'est la peur qui les a rendues telles. Dans la *Femme couteau*, la

¹⁰⁴ Richard Meyer, *op. cit.*, p. 363. L'exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution* fut présentée au Contemporary Art Museum de Los Angeles en 2007.

¹⁰⁵ Simon Taylor, « The Women Artists' Movement: From Radical to Cultural Feminism, 1969-1975 », dans Simon Taylor et Nathalie Ng, *Personal and Political : the Women's Art Movement, 1969-1975*, East Hampton (NY), Guild Hall Museum, 2002, p. 20.

¹⁰⁶ Richard Meyer, *op. cit.*, p. 368.

femme se change en lame. Elle est sur la défensive. Elle s'identifie avec le pénis pour se protéger. Une jeune fille peut être terrifiée par le monde. Elle se sent vulnérable, car le pénis peut la blesser. Aussi essaie-t-elle de s'emparer de l'arme de l'agresseur.¹⁰⁷

En 1982, la sculpture *Fillette*, que nous avons déjà évoquée, fut l'objet d'une réactualisation singulière quand Robert Mapplethorpe prit une série de photographies de Bourgeois tenant le phallus géant dans ses bras, en vue d'illustrer le catalogue d'une exposition présentée à la Robert Miller Gallery. À propos de cette séquence de clichés, Jon Bird soutient que l'artiste y fait figure de mauvaise mère, se moquant ainsi de l'autorité patriarcale¹⁰⁸ afin de se la réapproprier¹⁰⁹. Le même auteur rappelle que Bourgeois a toujours traité dans son travail de tabous et de thèmes réprimés socialement¹¹⁰. L'idée de la mauvaise mère est aussi reprise par l'auteure Mignon Nixon qui, positionnant Bourgeois par rapport aux générations suivantes d'artistes féminines, décrit son rôle de préceuseure comme celui d'une « bad enough mother », celle qui transgresse les *a priori* culturels concernant le désir et l'agression au féminin. Ainsi, par le burlesque et la parodie, Bourgeois personnifierait la résistance au phallocentrisme, au traitement de la femme en tant qu'objet sexuel et aux arrangements « patriarcaux » qui se perpétuent au sein de l'avant-garde¹¹¹. Tout se passe comme si l'artiste, peut-être malgré elle, se situait au cœur même des enjeux mis de l'avant par le mouvement féministe.

Si la question d'une imagerie à charge érotique et sexuelle est clairement présente dans les lectures féministes du travail de Bourgeois – et qu'elle trouve des échos dans les analyses de critiques masculins – celle d'un fort contenu narratif et autobiographique l'est tout autant. En 1980, l'auteur Paul Gardner observait qu'au sein de l'environnement sculptural

¹⁰⁷ Louise Bourgeois, *Destruction du père, Reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁸ Jon Bird, op. cit., p. 299.

¹⁰⁹ Cette œuvre semble être la réponse parfaite à l'opinion féministe exprimée entre autres par l'historienne de l'art Griselda Pollock : « Women were not historically significant artists (they could never deny their existence once we began to unearth the evidence again) because they did not have the innate nugget of genius (the phallus) which is the natural property of men. » Griselda Pollock, « Feminist Interventions in Histories of Art », *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, New York, Routledge, 1988, p. 2.

¹¹⁰ Jon Bird, op. cit., p. 299.

¹¹¹ Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, p. 80.

Illustration retirée

Figure 10 Louise Bourgeois, *Child Abuse*, texte illustré publié dans *Artforum*, décembre 1982, p. 40-47.

contemporain où prévalait une démarche relativement impersonnelle, l'œuvre de Bourgeois contrastait par son attachement au vécu¹¹². L'artiste a elle-même insisté, à de nombreuses reprises, sur le parti pris narratif articulant son œuvre, dont l'origine est autobiographique et trouve principalement sa source dans l'enfance et dans les années que l'artiste a passées en France¹¹³. De manière générale, les féministes (artistes, critiques et théoriciennes) prônaient elles aussi un retour au contenu et au personnel, en opposition aux idéaux modernistes qui tendaient à sous-évaluer l'importance de la subjectivité au profit d'une approche purement formelle¹¹⁴. Pour les féministes, la réalité et l'expérience singulières d'une femme avaient la capacité d'interpeller toutes les femmes.

Une source majeure pour une approche de l'œuvre de Bourgeois basée sur la subjectivité réside dans un « essai photo » de l'artiste, intitulé *Child Abuse* (fig. 10) et publié dans

Artforum en 1982. L'artiste y raconte pour la première fois les traumatismes de son enfance

¹¹² « Today, when much of contemporary sculpture is deliberately impersonal, everything Bourgeois creates is connected with intensely personal experience or reverie. » Paul Gardner, « The Discrete Charm of Louise Bourgeois », *ARTnews*, vol. 79, n° 2, février 1980, p. 80.

¹¹³ « All my work of the last fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. », Louise Bourgeois citée dans France Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 81; « [...] my memories, which is to say my sculpture – well, it relates to my life before I married, before I came to America. », Louise Bourgeois citée dans Paul Gardner, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁴ L'expérience personnelle était au demeurant perçue comme la voie la plus appropriée et la plus valable pour exprimer une position politique. De là est d'ailleurs né le slogan féministe de cette époque, « le personnel est politique », significatif d'une volonté de la part des femmes de ne plus séparer leur vie privée et leur vie publique.

liés à un père infidèle et manipulateur qui installa, dans la demeure familiale, sa maîtresse Sadie, professeure d'anglais de la petite Louise. Ces déclarations venaient confirmer ce que beaucoup avaient déjà pressenti : les œuvres de Bourgeois sont truffées de références personnelles¹¹⁵ et l'on doit en tenir compte dans leur interprétation. Quelques années auparavant, Lucy Lippard avait été la première, devant la difficulté d'insérer l'art de Bourgeois dans un cadre conventionnel, à chercher le fondement ou l'explication de l'œuvre du côté de la psychologie. Obsédée par un certain vécu (et par le poids émotionnel le sous-tendant), l'artiste se promènerait entre différents styles, matières et formes afin d'exorciser un passé qui la hante¹¹⁶. Pour sa part, Deborah Wye, celle à qui l'on doit la première rétrospective majeure des œuvres de Bourgeois en 1982, et qui a de ce fait joué un rôle important dans la reconnaissance de l'artiste, affirma à cette occasion qu'au-delà des éléments plastiques, la motivation du travail de Bourgeois ne pouvait être saisie qu'en retraçant ses thèmes personnels. Il s'agit d'une prémisse que l'on retrouve autant dans les textes des années 1970 que dans ceux écrits plus récemment. Soulignons que l'approche monographique, discutée au troisième chapitre, nous mènera à nous pencher plus en profondeur sur l'association étroite établie entre la vie et l'œuvre, association qui déborde largement la perspective féministe.

La lecture rétroactive de l'histoire de l'art pour y retracer l'activité de femmes artistes est un enjeu crucial de la pratique artistique, de la critique et de la théorie féministes. Par rapport à la poussée féministe des décennies 1970 et 1980, une partie de l'œuvre de Bourgeois appartient à ce passé, notamment le corpus d'œuvres majeur que constitue la série de dessins *Femme Maison* (fig. 11 et 12) réalisée en 1946-47¹¹⁷. Les commentaires suscités par cette série montrent un décalage entre deux types de réception, le premier appartenant au moment de l'apparition de *Femme Maison*, le second contemporain de l'affirmation

¹¹⁵ La série *Personnages* (1945-1955), par exemple, est généralement mise en lien avec son départ de la France et son arrivée aux États-Unis en 1938.

¹¹⁶ Lucy Lippard, « Louise Bourgeois : From the Inside Out », *op. cit.*, p. 238. Bourgeois elle-même parle de la sculpture comme d'une forme d'exorcisme : « ... la sculpture est un exorcisme et [...] lorsqu'on est vraiment déprimé, et qu'on ne voit pas d'autre issue que le suicide, elle peut vous tirer d'affaire en rétablissant en vous une sorte d'harmonie. C'est sa raison d'être. » Louise Bourgeois, *Destruction du père, Reconstruction du père. Écrits et Entretiens 1923-2000*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁷ Un de ces dessins illustra la couverture du livre *From the Center*, puis servit d'affiche pour une exposition sur les femmes et l'architecture présentée au Brooklyn Museum of Art en 1977.

féministe, trente ans plus tard. À l'époque de leur première diffusion, ces dessins, représentant des femmes qui avaient une maison en guise de tête, apparaissaient, conformément aux préjugés dénoncés plus tard par les féministes, comme la reconnaissance du lien naturel existant entre féminité et vie domestique¹¹⁸ plutôt comme la dénonciation d'une situation contraignante. Près de quarante ans après ce commentaire, Donald Kuspit

parle encore de la maison comme d'un symbole conventionnel de la femme, un temple qui lui serait dédié, l'endroit où elle peut exercer son pouvoir¹¹⁹. Il n'y a aucun signe d'un quelconque malaise dans ces discours majoritairement portés par des hommes. Il y a par contre des exceptions. Jon Bird, à partir d'un point de vue beaucoup plus récent qui permet d'embrasser l'ensemble de la production de Bourgeois, repère dans les dessins *Femme Maison* toute l'ambiguïté qui va caractériser l'œuvre subséquente, le goût des formes hybrides et l'ambivalence interprétative qu'elles vont susciter : dans le présent cas, une femme appelant à l'aide, parce qu'elle se trouve enfermée dans sa cage domestique,

Illustration retirée

Figure 11 Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, encre sur toile de lin, 91,5 x 35,5 cm, Collection de Ella M. Foshay.

Illustration retirée

Figure 12 Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, huile et encre sur toile de lin, 91,5 x 35,5 cm, Collection particulière.

se transforme en une femme en voie de se libérer et qui salue de la main en guise de

¹¹⁸ « A whole family of females proves their domesticity by having houses for heads. » Anonyme, « Exhibition Review », *ARTnews*, vol. 46, novembre 1947, p. 42.

¹¹⁹ Donald Kuspit, « Where Angels Fear to Tread », *Artforum International*, vol. 25, n° 7, mars 1987, p. 120.

remerciements¹²⁰. L'approche féministe est passée par là et elle s'est pour sa part montrée beaucoup plus critique : dans l'optique féministe, *Femme Maison* met en scène une prisonnière de l'univers domestique, une personne dont l'identité a été littéralement oblitérée par une fonction socialement assignée. Lieu de confinement pour la femme en général, la maison est aussi un espace de conflit pour la femme artiste partagée entre ses responsabilités familiales et ses ambitions professionnelles. Cet ensemble de dessins a donc été perçu par les féministes comme une dénonciation pure et simple de l'oppression¹²¹ des femmes et comme une stratégie de résistance. À preuve, la femme n'y est pas représentée comme l'objet d'un désir masculin, comme sa projection fantasmée. Le sexe de la femme est à peine esquissé et le contexte de sa présentation n'est absolument pas érotisant. La série participerait ainsi à la révolution des artistes femmes dont parle Griselda Pollock : « The dominative pleasures of the patriarchal visual field are deciphered and disrupted...¹²² ».

Bourgeois se trouva alors célébrée pour avoir exprimé le sentiment de beaucoup de femmes. La maison, identifiée au foyer familial, constituait une préoccupation majeure pour le féminisme, son espace devenant le terrain d'une lutte pour le changement. Le féminisme des années 1970 s'est en effet attaqué au concept de la sphère domestique afin d'en révéler la dimension sexiste. Dans un essai concernant certaines des préoccupations des artistes féministes, l'auteure et sculpteure Phyllis Rosser raconte comment, avec *Femme Maison*, Bourgeois avait capturé son propre sentiment d'emprisonnement¹²³. Elle précise que la conscientisation active exercée par les féministes, entre autres sous forme d'art performatif, révéla que, pour beaucoup de femmes, le foyer était devenu une véritable zone

¹²⁰ Jon Bird, *op. cit.*, p. 299.

¹²¹ À propos des dessins de la série *Femme Maison* et des sculptures de la série *Femme Couteau*, Ellen G. Landau explique le point de vue de Bourgeois : « Conceiving woman as victim and sex object, man as predator and oppressor... » Ellen G. Landau, « Tough Choices : Becoming a Woman Artist, 1900-1970 », dans Randy Rosen et Catherine C. Brawer, *Making their Mark. Women Artists Move into the Mainstream : 1970-85*, p. 34.

¹²² Griselda Pollock, « Feminist Interventions in Histories of Art », *op. cit.*, p. 20.

¹²³ Phyllis Rosser, « There's No Place Like Home », dans Joanna Frueh, Cassandra L. Langer et Arlene Raven, *New Feminist Criticism*, New York, Icon Editions, 1994, p. 60-79.

de guerre, de violence et d'abus¹²⁴. Rosser signale que derrière l'image du parfait bonheur domestique se dissimulaient en réalité des sentiments d'anxiété, d'isolement et de perte d'identité. Le thème de la vie domestique devait, par extension, mener les femmes à parler plus généralement de violence et d'abus envers elles et envers les enfants. Selon Rosser, de nombreuses femmes et artistes profitèrent de ce climat favorable afin de faire des révélations sur la réalité de leur enfance ou de leur vie d'épouse. Même si l'auteure n'évoque pas à ce sujet *Child Abuse* de Bourgeois, il est intéressant de noter que cette œuvre cadre bien avec les préoccupations des féministes.

Dans un essai intitulé « Louise Bourgeois : Deconstructing the Phallus within the Exile of the Self », Rosi Huhn discute pour sa part du dessin *Les Voleuses de gratte-ciel* (1949) (fig. 13) et propose, elle aussi, une lecture féministe de l'œuvre de Bourgeois. Cette femme que l'on voit s'enfuir portant un gratte-ciel sur son dos, ce serait l'artiste elle-même. Bourgeois déroberait ainsi l'objet de son désir, un symbole phallique par excellence de la modernité, afin de se l'approprier et de le détruire¹²⁵. Le commentaire de cette auteure place Bourgeois parmi une série de précurseuses d'un mouvement de réappropriation féminine du pouvoir, à la fois dans le domaine artistique et, plus largement, dans l'environnement social et politique.

Illustration retirée

Figure 13 Louise Bourgeois, *Les voleuses de gratte-ciel*, 1949, crayon sur papier, 2,3 x 12,7 cm.

Si les œuvres des débuts de la carrière de Bourgeois sont reconnues par les féministes comme participant à l'archéologie de leur mouvement, il en va de même de productions

¹²⁴ Amelia Jones soutient que Bourgeois fut par la série *Femme Maison* une pionnière de l'art féministe. Elle aurait participé à instaurer un climat favorable au travail de Betty Friedman sur les aspects négatifs de l'idéal domestique, travail exposé quinze ans plus tard dans *The Feminine Mystique*. Amelia Jones, « Sexual Politics : Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories », *Sexual politics : Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center in association with University of California Press, 1996, p. 29.

¹²⁵ Rosi Huhn, « Louise Bourgeois : Deconstructing the Phallus within the Exile of the Self », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art, in, of and from the Feminine*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 142.

beaucoup plus récentes créées en dehors du cadre historique du féminisme des années 1970. Ce qui est visé, ici, est beaucoup plus structurel qu'iconographique et concerne plus globalement le lien entre la sexualité et le champ de vision. Griselda Pollock s'intéresse par exemple à une série de gouaches sur papier, ayant entre autres pour thèmes la maternité, la sexualité et la naissance, qui lui semblent manifester la portée critique du travail de Bourgeois. À propos du dessin *The Birth* (2007), l'auteure affirme que ce qui nous est exposé dans cette représentation de la naissance l'est sans aucune perspective particulière. Ce n'est pas le point de vue de la femme qui est présenté, ni celui d'un regard voyeur comme avec *L'Origine du monde* de Courbet, pas plus qu'une anticipation de l'enfant à naître; « It is, instead, a created vision of the duality of this moment and this structure that constitutes the specificity of feminine sexual difference¹²⁶ », c'est-à-dire la femme comme soi et autre, comme corps à la fois sexuel et maternel. Dans un essai intitulé *Sexuality in the Field of Vision*¹²⁷, Jacqueline Rose avait démontré, à partir d'un dessin de Leonardo Da Vinci présentant une relation sexuelle que, dans la projection du peintre, la femme se trouvait manquante, qu'elle ne figurait que comme motif en creux devant permettre l'insertion du sexe masculin, ce qui la rendait en quelque sorte accessoire dans la production de la vie. S'inspirant de cette auteure, Pollock croit que des artistes comme Bourgeois prennent au contraire la contrepartie de cette position. *The Family I* (2007) présente une femme qui possède l'organe vital, alors qu'elle renvoie l'homme (et son sexe) à sa fonction initiale d'inséminateur. Dans ce dessin, les seins à forme phallique de la mère y sont immenses, envahissants, en comparaison avec l'organe sexuel de l'homme, représenté petit ou tombant. Selon Pollock, la portée de ce dispositif dans un contexte culturel phallogocentrique ne peut être sous-estimée¹²⁸. La stratégie ne serait pas uniquement provocatrice mais proposerait une véritable réflexion. En rapprochant les œuvres de Bourgeois des discours de théoriciennes comme Julia Kristeva et Luce Irigaray, Pollock soutient que l'artiste peut aussi travailler à un renversement épistémologique dans le champ qui lui est propre, celui de la production visuelle.

¹²⁶ Griselda Pollock, « Seeing Red : Drawing Life in Recent Works on Paper by Louise Bourgeois », *Parkett*, n° 82, 2008, p. 59.

¹²⁷ Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, 256 p.

¹²⁸ Griselda Pollock, « Seeing Red : Drawing Life in Recent Works on Paper by Louise Bourgeois », *op. cit.*, p. 58.

Pollock met aussi en lumière le fait que cette production tardive de Bourgeois rejoint les préoccupations soulevées, depuis quelques décennies, par différents groupes de femmes, artistes et théoriciennes, à propos de la subjectivité féminine. C'est ainsi que l'insertion de Bourgeois dans le discours théorique féministe en vient à dépasser les associations thématiques et stylistiques que l'on a pu faire entre son travail et celui d'autres femmes artistes pour témoigner d'une correspondance plus profonde entre pratique et théorie féministes.

2.3 À la frontière du postmodernisme

La critique d'art féministe qui, nous l'avons rappelé, s'est établie au cours des années 1970, avait comme but immédiat de s'en prendre au paradigme moderniste qui prévalait encore à cette époque ainsi qu'à la fétichisation d'un canon limité aux seules innovations formelles. Dans cette lutte, le féminisme fut loin de faire cavalier seul; au niveau de la pratique et du discours, des forces diverses étaient déjà à l'œuvre et allaient donner naissance à ce que l'on ne tarderait pas à appeler le postmodernisme. Nous souhaitons ici démontrer comment, il y a près de trente ans, la plus grande attention accordée à Bourgeois et à son œuvre par la mouvance féministe s'est trouvée à faire partie d'un changement plus vaste des mentalités artistiques. La reconnaissance de Bourgeois pourrait donc, du moins en partie, être mise en relation avec les changements majeurs de paradigmes en train de s'accomplir dans le champ de l'art. Nous verrons la concordance entre les deux « courants »¹²⁹ au moyen de quelques concepts clés, dont la présence grandissante de pratiques qualifiées de transgressives, la revalorisation du subjectif et du contenu référentiel, l'intérêt croissant porté à la contextualisation et l'ébranlement général des valeurs liées au style, à l'originalité et au principe de continuité. Finalement, nous aborderons brièvement la question de l'art socialement engagé du point de vue de Lippard qui y voit une des spécificités de l'art féministe.

¹²⁹ L'existence même du postmodernisme étant parfois remise en cause, et sa définition ne faisant pas l'unanimité, nous le qualifions de manière délibérément vague de « courant ».

Il est généralement admis que plusieurs pratiques artistiques féministes s'accordent avec la critique du modernisme effectuée par le postmodernisme. De fait, le féminisme et le postmodernisme, dans leur volonté de remettre en question tous les acquis du modernisme, ont parfois eu recours à des stratégies fort semblables. Déjà, en 1983, l'historienne de l'art Nicole Dubreuil se questionnait sur la concordance entre les nouvelles problématiques postmodernes et celles de l'art des femmes¹³⁰. Alors que certains auteurs soutiennent que la situation postmoderne favorisa l'essor de pratiques spécifiquement féminines, d'autres affirment au contraire que c'est la pratique féministe qui contribua à instaurer un environnement favorable à l'expression d'une variété de nouvelles sensibilités artistiques. Par exemple, Andreas Huyssen soutient que même si rien n'indique que le contexte états-unien des années 1950 et 1960 était moins patriarcal et misogyne que celui des décennies précédentes, les avant-gardes de cette période ont néanmoins contribué à la création d'un climat ouvert à une esthétique féministe militante¹³¹. Le climat dont parle Huyssen peut entre autres être examiné en suivant l'avenue des pratiques dites transgressives qui, à partir du milieu des années 1960 et durant la décennie suivante, mirent à mal ce qui avait jusque-là été légitimé comme pratique moderniste¹³² : l'on pense ici à « l'abstraction excentrique » à laquelle s'est intéressée Lippard, à l'antiforme de Robert Morris¹³³, aux concepts privilégiant l'amorphe et le viscéral, ainsi qu'aux *happenings* et aux performances¹³⁴. Par conséquent, l'idée de transgression, fortement présente au cœur de la position postmoderne, s'explique par le fait que le travail artistique issu de cette dernière ne se réclame pas de l'autorité et de l'universalité attribuées par l'esthétique moderne à certaines formes employées pour la représentation de la vision¹³⁵; il tente au contraire de les déstabiliser.

¹³⁰ Nicole Dubreuil-Blondin, « Feminism and Modernism », dans Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut et David Solkin, *Modernism and Modernity : the Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 197.

¹³¹ Andreas Huyssen, « Mass Culture as Woman: Modernism's Other », dans Sally Everett, *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 1991, p. 240.

¹³² Entre autres critères, l'on peut nommer la primauté de la vision, l'originalité, la valorisation de la progression stylistique et l'autonomie de l'œuvre d'art.

¹³³ Dans un article publié en 1968 dans *Artforum* et intitulé « Anti Form », le sculpteur Robert Morris propose une sculpture souple dont la forme est déterminée par la matière, plutôt que la situation inverse où la matière se voit soumise à des formes qui lui sont extérieures.

¹³⁴ Leslie C. Jones, « Transgressive Femininity Art and Gender in the Sixties and Seventies », dans Craig Houser, Leslie C. Jones, Simon Taylor et Jack Ben-Levi, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of Art, New York, 1993, p. 37.

¹³⁵ Craig Owens, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend (Washington), Bay Press, 1983, p. 58.

Dans cette conjoncture, Bourgeois – déjà jugée féministe avant son temps — présente aussi l'image exemplaire d'une artiste postmoderne avant son temps, celle qui a cherché à « violer les courants artistiques et les doctrines esthétiques¹³⁶ » constituant l'ensemble du discours moderniste.

La pratique artistique de Bourgeois peut tout d'abord être rattachée à plusieurs formes de

transgressions, quelques-unes inspirées par Dada ou par l'*Action Painting*, comme les *happenings* et les performances. Ces pratiques transgressives furent aussi cooptées par les femmes, mais cette fois-ci afin d'exprimer leurs propres expériences et d'effectuer une critique du régime patriarcal¹³⁷. Par exemple, Bourgeois présenta en 1978, dans une galerie de New York, une performance pour le moins burlesque intitulée *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* (fig. 14), dans laquelle

Illustration retirée

Figure 14 Louise Bourgeois, *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts*, 1978, performance présentée à la Hamilton Gallery of Contemporary Art, New York. ©Peter Moore

des femmes et des hommes, modèles de l'artiste et historiens de l'art collègues de son mari¹³⁸, défilaient vêtus de costumes en latex couverts de nombreuses protubérances s'apparentant à des seins. Le regard critique qui semble ici posé par Louise Bourgeois sur les grandes figures masculines de l'histoire de l'art récente, et par extension sur les historiens qui en étaient les gardiens¹³⁹, se résume dans la phrase « I tried to ridiculized them¹⁴⁰ » qui prend ainsi tout son sens. Il verra sa confirmation dans certains autres commentaires de l'artiste rapportés plus loin.

¹³⁶ Rosi Huhn, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁷ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 239-241.

¹³⁸ Cette performance eut lieu à la Hamilton Gallery de New York le 21 octobre 1978.

¹³⁹ En entrevue avec Christiane Meyer-Thoss, Bourgeois affirmait même que, pour elle, l'histoire de l'art était un « rien nécessaire ». Christiane Meyer-Thoss, *Konstruktionen für den freien Fall = Designing for Free Fall*, Zürich, Ammann, 1992, p. 139.

¹⁴⁰ Louise Bourgeois citée dans Donald Kuspit, *Louise Bourgeois (An Interview With Louise Bourgeois)*, New York, Random House, 1988, p. 25.

Pour Huyssen, déjà cité plus haut, l'émergence d'une pratique artistique féminine ou féministe participa à la définition d'un art postmoderne par la réappropriation positive de certaines formes d'expression culturelle, ce qui constituait un autre type de transgression :

[o]ne of the few widely agreed upon features of postmodernism is its attempts to negotiate forms and genres of mass culture and culture of everyday life. I suspect that it is probably no coincidence that such merge attempts occurred more or less simultaneously with the emergence of feminism and women as major forces in the arts, and with the concomitant reevaluation of formerly devalued forms and genres of cultural expression (e.g., the decorative arts, autobiographic texts, letters, etc.).¹⁴¹

Parmi les formes d'expression culturelle mentionnées par l'auteur, la publication de textes autobiographiques rejoint une partie non négligeable de la production de Bourgeois, non pas tant par sa quantité que par son importance pour la réception du travail de l'artiste. Il est bien entendu question ici de *Child Abuse*, mais aussi de toutes ces œuvres à même lesquelles sont inscrites des phrases clés qui, une fois ramenées à l'histoire personnelle de leur auteure, peuvent entrer dans la catégorie du texte autobiographique. On peut par exemple citer : « Art is the guarantee of sanity » et « I need my memories : they are my documents », que l'on trouve cousues sur la couverture du lit dans *Cell I* (1991).

Cette même idée de transgression peut de plus être abordée en lien avec la production d'une série d'œuvres en latex exécutées au cours des années 1960. Certaines d'entre elles, comme *Le Regard* (1966) (fig. 15), évoquent autant par leur texture que par leurs formes les parois d'une bouche ou d'un vagin. L'art de Louise Bourgeois, par son

Illustration retirée

Figure 15 Louise Bourgeois, *Le Regard*, 1966, latex et tissu, 12,7 x 39,3 x 36,8 cm.

¹⁴¹ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 239.

insistance sur la représentation du viscéral et du corps sexué, transgresserait ainsi l'aspiration patriarcale à un art de sublimation¹⁴². Nicole Dubreuil souligne que, peu à peu, l'entreprise critique du formalisme, qui définissait le modernisme comme une démarche autocritique menant à la définition d'une spécificité pour chaque art¹⁴³, a été attaquée pour son impérialisme autoritaire et que son approche formelle somme toute assez classique s'est vue menacée par un nouvel intérêt pour la « substance », notamment celle qui se nourrit du biographique. Alors que le formalisme avait comme parti pris d'ignorer la personnalité de l'artiste, le féminisme la réintroduisait en légitimant à nouveau la subjectivité¹⁴⁴. Manuel J. Borja-Villel indique que l'incapacité pour une critique coincée à l'intérieur de paramètres formalistes d'apprécier l'œuvre de Bourgeois est clairement perceptible dans ce commentaire de William Rubin : « ... the figurative has [...] become something of a trap for Miss Bourgeois in that when themes of sexuality are pressed too literally, a set of emotions interposes itself between the viewer and the work in a manner uncondusive to esthetic contemplation¹⁴⁵ ». L'œuvre de Louise Bourgeois, avec ses formes sexuelles non sublimées, serait ainsi inconsistante, non concluante et, surtout, inapte à susciter la contemplation désintéressée. Le formalisme, qui accordait la primauté à la vision pure, s'est conséquemment fait bousculer par une série de pratiques artistiques mettant en évidence un contenu narratif et des matières d'une grande tactilité¹⁴⁶ et d'une grande sensualité. Bourgeois ne représente ici qu'un exemple parmi plusieurs démarches orientées dans ce sens¹⁴⁷.

¹⁴² Leslie C. Jones, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴³ Nicole Dubreuil-Blondin, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴⁴ L'artiste Nicholas Africano, cité par Kay Larson dans « For the First Time Women are Leading not Following » *ARTnews*, vol. 79, n° 8, octobre 1980, p. 69. D'ailleurs, à la fin des années 1960, l'art conceptuel et la performance à contenu autobiographique (avec Adrian Piper par exemple) avaient commencé à ébranler l'hégémonie de cette entreprise formaliste.

¹⁴⁵ William Rubin, « Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois », *Art International*, vol. 13, avril 1969, p. 19-20. Manuel J. Borja-Villel discute de ce commentaire dans « Louise Bourgeois : Sculpture as Transgression », dans Peter Weiermair et Cornelia Walters, *Louise Bourgeois*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1989, p. 199.

¹⁴⁶ Dès 1966, l'exposition *Eccentric Abstraction* organisée par Lucy Lippard mettait en relief nombre de pratiques artistiques ayant entre autres en commun, malgré une grande diversité, une valorisation de l'expérience sensorielle ou tactile et l'élimination de la dichotomie forme/contenu.

¹⁴⁷ Leslie C. Jones affirme que le travail de Louise Bourgeois, Eva Hesse et Lynda Benglis a exploré des espaces féminins liés à la sensualité, mettant en place des moyens de transgression de l'idéal du modernisme basé sur la vision. Leslie C. Jones, *op. cit.*, p. 43.

Quelques sculptures de Bourgeois produites au cours des années 1960 furent présentées à l'exposition *Eccentric Abstraction*, organisée en 1966 par Lucy Lippard, avant que cette dernière ne commence à s'intéresser systématiquement à la cause féministe. Les œuvres de cette exposition, par les formes et les matières innovatrices employées, représentaient pour Lippard un véritable défi au formalisme dominant, entiché à l'époque d'abstraction chromatique. Les œuvres répondant au qualificatif d'*Eccentric Abstraction* offrent en effet une solution de rechange dans la mesure où elles favorisent de nouvelles expériences sensorielles. Au début des années 1960, cependant, Lippard supportait les artistes minimalistes et si l'organisation d'*Eccentric Abstraction* témoignait d'une certaine volte-face, la commissaire continuait de manifester des préoccupations avant tout formelles. Il en est de même pour l'exposition itinérante *Soft and Apparently Soft Sculpture* de 1968, aussi organisée par Lippard, et qui présentait entre autres les œuvres de Bourgeois, Hesse et Oldenburg. Dans un article commentant cette exposition, Lippard situait le travail de Bourgeois depuis la fin des années 1940 en dehors des grands courants sculpturaux modernes conventionnels; elle décrit les œuvres datant de cette époque, dont plusieurs sont en latex, comme porteuses de connotations sexuelles teintées d'allusions scatologiques¹⁴⁸. Certaines pièces, dont *Prattonia No. 2, sclerosis* (1966), mettaient l'accent sur l'aspect inesthétique ou laid de l'art, ignorant presque tout ce qui est habituellement attendu de la sculpture. À l'époque d'*Eccentric Abstraction*, le discours de Lippard affiche encore la préférence pour la tautologie qui a caractérisé le moment minimaliste. Un sac est un sac, et non un utérus, un tube est un tube, non pas un symbole phallique¹⁴⁹. Le travail de Bourgeois n'apparaît alors qu'indirectement érotique, ses formes se contentant de vagues allusions anatomiques. Elles appellent néanmoins une réaction qui est avant tout sensuelle et tactile : parfois une envie de toucher ou de caresser, à d'autres moments un recul de dégoût.

Certaines œuvres de Bourgeois peuvent aussi s'accorder avec les caractéristiques de l'art féministe arrivé à maturité. Dans un article synthèse de 1980 intitulé *Sweeping*

¹⁴⁸ Lucy R. Lippard, « Eccentric Abstraction », *Art International*, vol. 10, n° 9, novembre 1966, p. 34.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

*Exchanges*¹⁵⁰, Lippard discute de l'apport des femmes à l'art de la dernière décennie, apport de plus en plus orienté vers l'engagement social. La critique convient que l'identification du féminisme à une certaine forme d'imagerie, identification qui avait la faveur dans les premières années du mouvement et dont elle avait elle-même fait l'apologie, correspondait finalement à un phénomène de surface. Elle peut ainsi affirmer que « La plus grande contribution du féminisme au futur de l'art a probablement été son manque de contribution au modernisme¹⁵¹ ». Subversives et fondamentalement politiques, les méthodes et les théories féministes auraient offert une voie de rechange au modèle de développement endogène proposé par ce dernier. Selon Lippard, le pluralisme des arts durant cette période, une caractéristique que l'on rattache plus globalement au postmodernisme, est grandement attribuable à l'émergence des femmes. L'insistance féministe sur le fait que l'élément personnel exprimé par la création artistique possède une résonance sociale a constitué une rupture majeure par rapport au *mainstream*. La forme d'art discutée dans cet article dépasse pourtant le slogan des premières années féministes, « Le personnel est politique », qui permettait d'inclure toute artiste désireuse de communiquer ses expériences. Elle concerne une pratique plus explicitement engagée, mettant en scène des rituels publics, ou un mode de création collaboratif, ou bien participant à un éveil des consciences par une interaction au moyen d'images, d'environnements et de performances. Lippard ne discute pas dans ce texte datant de 1980 d'œuvres de Bourgeois, mais nous pouvons tout de même associer quelques-unes de ses sculptures à cette position plus engagée. L'artiste, encore une fois, ferait figure de précurseur. On peut par exemple mentionner *documents france 1940-1944, art-literature-press of the french underground* [sic], exposition organisée par Bourgeois à New York en 1945 afin de commémorer la Résistance française durant la Deuxième Guerre. Un bronze postérieur de 1968, *Cocktail Molotov*, fut aussi produit dans une période d'agitation et de protestation sociale et politique. Toutefois, si l'on s'en tient strictement à une forme d'art spécifiquement concerné par la cause des femmes, une seule œuvre de Bourgeois se distingue nettement. Il s'agit d'une sculpture exposée pour la première fois en 1979 et

¹⁵⁰ Lucy R. Lippard, « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, Vol. 40, n° 1/2, automne/hiver 1980, p. 362-365.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 362.

intitulée *C.O.Y.O.T.E.* (fig. 16), nommée ainsi par l'artiste en référence à l'association éponyme, un regroupement de prostituées fondé par une amie de l'artiste et qui luttait en faveur de l'égalité des droits pour les groupes les plus marginalisés de la société, notamment les travailleuses du sexe. Selon Bourgeois, cette œuvre exprime la solidarité féminine, la mobilisation d'individus s'appuyant les uns sur les autres pour faire avancer une cause commune¹⁵². *C.O.Y.O.T.E.* demeure cependant une exception, la production de Bourgeois s'arrimant plutôt à une démarche personnelle qu'à un désir de mobilisation sociale.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette dernière sculpture plus engagée s'arrime aussi, d'une certaine manière, à l'histoire personnelle de l'artiste. Bourgeois avait l'habitude de retravailler constamment ses œuvres, même des années après leur création, au point d'en changer l'interprétation.

C.O.Y.O.T.E. est en ce sens représentatif de sa méthode de travail. À l'origine, la sculpture s'intitulait *The Blind Leading the Blind* (1947-48); elle est longtemps demeurée l'une des œuvres les plus connues de Bourgeois¹⁵³. Cette sculpture, qui avait plutôt été jusque-là jugée en termes formels (Alfred Barr y avait vu l'anticipation des sculptures verticales de David Smith¹⁵⁴), s'est ainsi trouvée transformée en monument à la

Illustration retirée

Figure 16 Louise Bourgeois, *C.O.Y.O.T.E.* (auparavant connu sous le titre *The Blind Leading the Blind*), 1941-1979, bois peint en rose, 137,4 x 214,5 x 28,9 cm, National Gallery of Australia, Canberra.

cause du féminisme. Curieusement, alors que plusieurs œuvres de Bourgeois du tournant des années cinquante se sont vues réactualisées par le mouvement féministe, cette fois-ci, il s'agit de l'artiste elle-même qui se trouve intentionnellement à l'origine d'un changement

¹⁵² Donald Kuspit, *Louise Bourgeois (An Interview With Louise Bourgeois)*, op. cit., p. 70-72.

¹⁵³ Il existait au départ cinq versions originales en bois. À la fin des années 1970, trois de ces versions furent peintes en rose et l'une d'elles prit le titre de *C.O.Y.O.T.E.* Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, op. cit., p. 56.

¹⁵⁴ Paul Gardner, op. cit., p. 80.

d'interprétation, forçant la référence à un certain militantisme.

La pratique de Bourgeois peut en dernier lieu être examinée comme un exemple de résistance à une valeur incontournable du modernisme : celle du développement stylistique cohérent qui trouve à s'exprimer, ultimement, dans une signature. L'œuvre de l'artiste s'élabore en effet sous le signe de la mutation : des changements de formes, d'échelles, de matériaux (bois, bronze, plâtre, latex, rebus, objets trouvés, verre, acier, tissu, etc.) et même de médiums artistiques rendent Bourgeois difficilement classable et l'éloignent des modèles canoniques¹⁵⁵. Mais le positionnement de l'artiste est loin d'être isolé dans les décennies 1970 et 1980. La remise en question de la cohérence stylistique comme signe d'authenticité se retrouvait dans l'argumentation féministe, mais elle se rattachait aussi à une contestation plus globale. Le questionnement postmoderne du concept d'auteur, déjà problématisé par Roland Barthes¹⁵⁶ et Michel Foucault, entrait à l'époque dans le discours critique. Bourgeois se distingue en tous points de cet « auteur » traditionnel décrié par Foucault, celui dont l'intégrité et la pertinence se trouvent garanties par une constance, une cohérence et une unité stylistiques reconnues¹⁵⁷.

2.4 Bourgeois comme figure emblématique

Nous l'avons déjà suggéré, la première contribution du féminisme a été de conférer aux femmes artistes, celles du présent et celles du passé, une visibilité qui jusque-là leur avait été refusée. Louise Bourgeois, dont la carrière était déjà bien engagée avant la montée des revendications féministes, s'est souvent retrouvée dans la position de la précurseure désignée. Nous avons déjà, à l'aide de quelques déclarations de Bourgeois, constaté son ambivalence face au mouvement féministe en tant que tel et face au rôle de modèle qu'on lui attribuait dans son développement. La réplique des Guerrilla Girls quant aux réticences

¹⁵⁵ D'ailleurs, il est intéressant de noter à propos de cette « signature » que l'enthousiasme public autour de l'œuvre de Bourgeois est souvent lié à des séries dont l'*authorship* ne fait aucun doute, comme celle des araignées ou bien celle des cellules.

¹⁵⁶ Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, n° 3, 1971, p. 225-233.

¹⁵⁷ Michel Foucault, « What is an Author? » [1969], dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, p. 949-953.

de Bourgeois est sans équivoque : « Que ça lui plaise ou non, c'est notre icône¹⁵⁸ ». Pour Lippard, et ceci nonobstant ses propres réajustements quant à la spécificité de l'art des femmes, il ne fait aucun doute que Bourgeois a été et continue d'être une artiste féministe radicale, « with her disturbing, outrageous sexual/infantile forms¹⁵⁹ ». Elle n'hésitait d'ailleurs pas, en 1985, à qualifier l'artiste de doyenne du mouvement féministe¹⁶⁰.

La démarche féministe, nous l'avons signalé, avait eu son moment archéologique, celui consistant à faire émerger des figures de femmes artistes négligées par l'histoire. Il s'agissait au début d'une sorte de procédé additif qui devait permettre aux femmes artistes du passé d'accéder à un panthéon traditionnellement peuplé d'hommes. Cette étape cruciale, qualifiée par Lawrence Alloway de « polémico-documentaire », participa à constituer un nouveau corpus d'œuvres à partir duquel devait se poser la question de l'apport original des femmes. Mais cette révision permit aussi de développer une nouvelle mythologie de la vie d'artiste fortement axée sur le triomphe des obstacles et sur la victoire contre les injustices¹⁶¹.

Nous avons vu comment, durant les années 1970, certaines images de Bourgeois comme les dessins de la série *Femme Maison* avaient pu être présentées sous un nouveau jour et acquérir une force critique qu'on ne leur reconnaissait pas à l'origine. Ces dessins se trouvèrent ainsi positionnés comme le point de départ de toute une série de pratiques féministes qui dénonçaient l'aliénation des femmes en régime patriarcal¹⁶². Une autre analyse, celle de Catherine Zegher, fait remonter à plus loin encore, c'est-à-dire à la période

¹⁵⁸ Guerilla Girls, dans Marion Cajori et Amei Wallace (réalisation), *Louise Bourgeois : The Spider, The Mistress and the Tangerine*, États-Unis, The Art Kaleidoscope Foundation, 2008, bétacam couleur, anglais, 99 minutes. Le premier témoignage du lien entre les Guerrilla Girls et Louise Bourgeois remonte au début des années 1990. En 1992, au moment où le Musée Guggenheim planifiait d'inaugurer son annexe de Soho avec une exposition réunissant uniquement des œuvres d'artistes masculins, les Guerrilla Girls – en collaboration avec le regroupement Women's Action Coalition – multiplièrent les actions (manifestations, appels téléphoniques, envoi de lettres dénonciatrices, etc.) pour inciter le musée à exposer aussi des artistes non masculins, non blancs et non européens. En réponse à ces pressions constantes, le musée consentit à inclure des œuvres de Bourgeois dans l'exposition, qui porta finalement le titre « From Brancusi to Bourgeois ».

¹⁵⁹ Lucy R. Lippard, « Moving Targets/Concentric Circles : Notes from the Radical Whirlwind », *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁰ « ... Louise Bourgeois, in her seventies the doyenne of the movement... », Lucy R. Lippard, « Guerilla Girls » [1985], *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, op. cit., p. 255.

¹⁶¹ Lawrence Alloway, op. cit., p. 70.

¹⁶² Amelia Jones, op. cit., p. 37.

s'étendant de la fin des années 1920 aux années 1940, la contribution de certaines femmes artistes à une critique des systèmes de représentation dans l'art. Des artistes comme Claude Cahun, Louise Bourgeois et Carol Rama¹⁶³ se trouvent alors désignées pour jouer le rôle de précurseurs d'une tendance qui va se généraliser beaucoup plus tardivement. L'auteure soutient en effet que ces artistes, en produisant des « objets partiels » à partir de corps réduits en pièces¹⁶⁴, ont combattu l'image passive et abjecte de la femme assujettie au regard masculin que nous avait livrée la tradition. Dans le même ouvrage, un collectif publié à l'occasion d'une exposition tenue à l'Institute of Contemporary Art de Boston en 1996, Rosi Huhn explique que, durant la période d'après-guerre, Bourgeois s'était engagée à mettre à mal les formes et les motifs exaltant la monumentalité et la grandeur, lesquelles avaient fortement imprégné plusieurs tendances réactionnaires des décennies précédentes : le retour à l'ordre, le néoclassicisme, l'art fasciste et le réalisme socialiste. Elle prend pour exemple la série d'estampes *He Disappeared into Complete Silence* (1947), qui propose selon elle un programme artistique abandonnant à la fois le sujet et la représentation héroïques, l'exaltation de la puissance, en mettant plutôt l'accent sur la fragilité qui se cache derrière les apparences¹⁶⁵. Cet abandon ou ce renversement de l'autorité dans l'art est aussi souligné par Josef Helfenstein¹⁶⁶ : la série *Personnages*, un groupe d'environ quatre-vingts sculptures présentant une allure pour le moins chétive en dépit d'une verticalité prononcée, représente pour l'auteur un rejet puissant du concept patriarcal de monumentalité¹⁶⁷, jusque-là dominant dans l'histoire de la sculpture.

Marie Carani situe elle aussi Bourgeois parmi les pionnières du féminisme en art. Elle explique que, durant les premières décennies du 20^e siècle, peu de femmes participant aux mouvements artistiques d'avant-garde manifestaient leur différence sexuelle dans leur pratique artistique. Parmi les quelques-unes qui ont osé le faire on retrouve selon elle les

¹⁶³ Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art, in, of and from the Feminine*, op. cit., p. 48.

¹⁶⁴ *Ibid.* L'auteure réfère ici à la fragmentation et au démembrement de la femme fétichisée et réduite au silence. Cette problématique fut notamment étudiée par Mélanie Klein. Nous y reviendrons au cours du troisième chapitre.

¹⁶⁵ Rosi Huhn, op. cit., p. 136-137.

¹⁶⁶ Josef Helfenstein, « *Personage* : Animism versus Modernist Sculpture », dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, op. cit., p. 207-209.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 209.

artistes Georgia O'Keeffe, Alice Neel et Louise Bourgeois. Chez ces dernières, l'expression artistique de leur sexualité constituait « une zone de résistance autant sociale que personnelle devant la virilité exacerbée supportée comme valeur prédominante par notre culture patriarcale, avec en corollaire en arts visuels, l'héroïsation de la seule créativité masculine¹⁶⁸ ». Le nouvel art érotique féminin permettait donc à ces femmes artistes d'afficher leur indépendance, d'exprimer leur refus de participer à l'ordre phallocentrique jusque-là en vigueur.

Une des principales marques de reconnaissance du rôle qu'a pu jouer Bourgeois dans le développement du féminisme est sans conteste l'attribution d'un prix par l'association Women's Caucus for Art. La même année où Bourgeois fut ainsi honorée, d'autres artistes au profil de « survivantes » comme Lee Krasner reçurent la même distinction. On comptait parmi les membres du comité chargé de sélectionner les artistes récompensées des historiennes d'art féministes réputées comme Ann Sutherland Harris, Lucy R. Lippard et Linda Nochlin. Il est pertinent ici de citer un extrait du discours de circonstance prononcé à cette occasion par la présentatrice du prix :

Louise Bourgeois – you say in form what most of us are afraid to say in any way. Your sculpture defies styles and movements and returns to the sources of art – to the cultural expression of communal belief and emotion. From pain and anger you have molded, ciselled and drawn, hammered and cut the shapes of growth and hope. All these years you have stood for yourself, and by doing so, you have stood for all of us who are trying to make an art form from our female selves.¹⁶⁹

Ce que l'on pointe ici, c'est la force de la figure emblématique que représente Bourgeois. Ainsi, bien que son travail émane d'abord et avant tout d'une expérience personnelle, il est reconnu qu'elle parle au nom de toutes. Ce discours reprend le constat de Lippard sur la difficulté d'insérer Bourgeois dans les cadres habituels de l'histoire de l'art moderne. Cette dernière remarque se retrouve d'ailleurs chez de nombreux auteurs pour lesquels l'artiste

¹⁶⁸ Marie Carani, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁹ Lucy R. Lippard, « Louise Bourgeois », dans Lee Anne Miller(dir.), *Women's Caucus for Art Honors: Anni Albers, Louise Bourgeois, Caroline Durieux, Ida Kohlmeyer, Lee Krasner*, Detroit, Women's Caucus for Art, 1980, p. 10.

demeure une marginale à la production visuelle idiosyncrasique¹⁷⁰. Ironiquement, Bourgeois elle-même déclarait dans une entrevue en 1992 : « I fit into history like a bug in a rug¹⁷¹ ». L'artiste Stella Vine, dans un entretien accordé au journal *The Observer* en 2007, affirmait à cet effet : « So few female artists have been recognized as truly important, and you have to be very strong and brave to last as long as she has. It's incredible: she's known all these great men and outlived them all¹⁷² ». Les générations d'artistes venant après Bourgeois lui reconnaissent donc un statut d'exception, tant pour sa contribution artistique que pour l'image de combattante qu'elle projette.

De même, dans un ouvrage récent sur Louise Bourgeois, l'historienne de l'art Mignon Nixon salue la résistance de l'artiste au schéma patriarcal d'influence et de généalogie, ce qu'elle appelle « her challenge to the Oedipal narratives of late modernism¹⁷³ ». Cette vision projette l'image de l'artiste héroïque qui traverse un parcours parsemé d'embûches¹⁷⁴, qui doit livrer bataille avec ses pères professionnels afin de se tailler une place au sein du canon¹⁷⁵; la présence de ce modèle se retrouverait aussi bien dans l'œuvre que dans les événements de sa carrière. Nixon cite en exemple *The Destruction of the Father* (1974), où Bourgeois exprimait non seulement son attitude à l'égard de son propre père, mais aussi et surtout envers les pères fondateurs du surréalisme, responsables d'un premier échec professionnel la concernant¹⁷⁶. À propos de certaines figures dominantes, comme Lacan, Breton et Duchamp, Bourgeois s'exprime d'ailleurs avec une certaine virulence : « What is the common denominator? They are all ridiculous Don Juan macho figures. Don Juan

¹⁷⁰ Amy Golahny, Ann Sutherland Harris et Elaine A. King, « Curator's Statement : Sculpture by Women in the Eighties », *Sculpture by Women in the Eighties*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Art Gallery, 1985, p. 8. Les auteures expliquent comment Bourgeois a toujours été une *outsider*, montrant une liberté inaccoutumée dans le choix de ses matériaux et de ses techniques, afin de créer un langage extrêmement idiosyncrasique.

¹⁷¹ Entrevue avec Christiane Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷² Stella Vine en entrevue avec Killian Fox et Katie Toms, « Kisses for Spiderwoman », *The Observer*, Dimanche 14 octobre 2007, Features Section, p. 14.

¹⁷³ Dans son ouvrage *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art* (*op. cit.*), l'auteure propose une analyse basée sur une interaction entre féminisme et psychanalyse.

¹⁷⁴ Germaine Greer, *The Obstacle Race, the Fortunes of Women Painters and their Work*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1979, 373 p.

¹⁷⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999, p. 14.

¹⁷⁶ Mignon Nixon, *op. cit.*, p. 250-260.

macho figures have miserable endings. Wisdom is with me¹⁷⁷ ». L'artiste parle en effet ouvertement de sa relation conflictuelle, véritable ou fabulée, avec certaines figures masculines majeures de l'art moderne :

All these men were really father figures for me. I am not a contemporary of Marcel Duchamp. I could have been the daughter of Marcel Duchamp, the daughter of Miró, and the daughter of Breton, and so on. I was wild against them. I made fun of them... it was my speciality. I made fun of fathers. And I tried to reduce them to laughter. I tried to ridicule them. La Rochefoucault said : « Le ridicule tue ». And this is what I was trying to do. To eliminate them.¹⁷⁸

Bourgeois se positionne donc d'elle-même comme figure de résistance, une question qui a d'ailleurs été longuement développée par Nixon. Nous y reviendrons au troisième chapitre. De cette figure de résistance à celle de l'artiste marginale puis au génie méconnu, il n'y a qu'un pas que nous nous permettrons de franchir dans la dernière partie de ce chapitre.

2.5 Bourgeois, la figure de l'artiste comme génie

Bien que le féminisme ait voulu s'opposer au paradigme moderniste, le fondement universaliste qui lui était intrinsèque ne fut toutefois pas complètement abandonné. C'est le cas par exemple dans le catalogue accompagnant l'exposition *Sculpture by Women in the Eighties* et présentant le travail de plusieurs femmes artistes depuis les années 1970, dont celui de Louise Nevelson, d'Eva Hesse et de Louise Bourgeois. Si l'on ne manque pas d'y souligner que chacun des projets de ces femmes artistes affichait sa propre identité, l'accent était mis sur le fait que les thèmes abordés parlaient à tous les spectateurs sensibles au langage de l'abstraction¹⁷⁹. La dimension universelle n'échappait donc pas totalement aux femmes et, à travers elle, la vocation au génie. Dans la présentation du catalogue de

¹⁷⁷ Louise Bourgeois en entrevue [1994] avec son assistant de longue date, Jerry Gorovoy, et citée dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁸ Louise Bourgeois, dans une entrevue avec Ralf Beil, *Neue Zürcher Zeitung*, 1^{er} juin 1996, citée dans Frances Morris et Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷⁹ Amy Golahny, Ann Sutherland Harris et Elaine A. King, *op. cit.*, p. 7.

l'exposition tenue à l'occasion de la remise du prix du Women's Caucus for Art, l'accent était mis sur la persévérance et sur la survivance des artistes récompensées. Placées pour la circonstance sur un piédestal, ces artistes se valurent des qualificatifs qui en faisaient des êtres d'exception, ce qui les rapprochait étrangement de la figure de l'artiste-génie héritée du romantisme :

They are, like all women, habitual and daily. What makes them extraordinary is that they not only have habit but vision. Perhaps that comes from the ancient history of women who were both earthy and lunar, rooted and yet transcendent. These women acted and prophesied the result of their actions. [...] Louise Bourgeois touches wood and makes it magical.¹⁸⁰

Il est intéressant de noter que la surenchère biographique ou psychobiographique (il en sera plus longuement question dans le prochain chapitre), qui accompagne la réception de la figure géniale, touche particulièrement Louise Bourgeois dont la fortune critique n'a cessé d'être empreinte, depuis le début des années 1980, d'allusions à des épisodes personnels comme le traumatisme révélé dans *Child Abuse* ou l'exil aux États-Unis à la fin des années 1940. Évidemment, l'allocution précédemment citée s'inscrit dans la rhétorique ampoulée d'un discours de remise de prix; elle permet néanmoins de constater que les féministes n'avaient pas renoncé à la grandeur.

Une lecture attentive des écrits portant sur Bourgeois permet de valider l'idée que l'artiste pourrait être le pendant féminin de l'artiste héroïque mâle. À ce sujet, les auteures Randy Rosen et Catherine C. Brawer mettent en garde contre la tendance à trop identifier l'artiste à une « lone ranger »; ce serait en effet une manière de sous-estimer son impact en tant que force générative, comme le furent aussi Louise Nevelson et Alice Neel¹⁸¹. Bien que de nombreuses auteures féminines et féministes, dont Rosi Hunh, continuent de mettre l'accent sur l'isolement de Bourgeois, sur sa marginalité par rapport aux tendances majeures d'après-guerre aux États-Unis¹⁸², la persistance même de l'artiste à travers les épreuves suffit à la surdimensionner.

¹⁸⁰ E. M. Broner, dans Lee Ann Miller (dir.), *op. cit.*, p. 7.

¹⁸¹ Randy Rosen et Catherine Coleman Brawer, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸² Rosi Hunh, *op. cit.*, p. 137.

Dès 1975, Lippard écrivait que, malgré son apparente fragilité, Bourgeois avait survécu à plus de quarante ans de discrimination, de lutte, de succès intermittents et de négligence, son travail unique ayant été forgé entre deux pôles, ceux de la ténacité et de la vulnérabilité¹⁸³. Lippard jetait ainsi les bases de l'hagiographie de Bourgeois, une femme qui, sans jamais se renier, fut capable de survivre et de triompher sur le terrain des hommes. Dans un ouvrage intitulé *American Women Sculptors* et publié en 1979, Eleonor Munro amorce ses commentaires sur Bourgeois d'une manière similaire à l'ensemble des introductions au travail de cette artiste. Elle évoque par exemple le fait que Bourgeois fut grandement ignorée, principalement durant les années 1960 dominées par des célébrités masculines, entre autres parce que son art ne cadrerait pas dans les courants de l'époque comme le minimalisme et le pop art¹⁸⁴. Bourgeois n'eut d'ailleurs aucune exposition solo entre 1964 et 1974.

Les termes qui reviennent constamment à propos de Louise Bourgeois, quand il est question de son parcours artistique et de son caractère, sont ceux de persévérance, d'indépendance, d'instinct, de patience et de résistance à l'assimilation et à l'autorité; autant de qualités qui, tout en reflétant les idéaux féministes, rejoignent dans un contexte plus large les modes de célébration traditionnels de l'artiste masculin. En 1999, Griselda Pollock mettait d'ailleurs les féministes en garde contre ce désir d'héroïsation qui amenait automatiquement le discours sur le territoire du mythe et l'éloignait de toute vigilance sociale : « Because of being structurally positioned as outsiders, feminists are susceptible to the desire to create heroines to replace or supplement those heroes our colleagues who are men find so affirming within the canonical structure¹⁸⁵ ».

Cette question du canon préoccupa tout particulièrement les féministes. En effet, la figure canonique, symbole par excellence de l'individualité triomphante, est depuis l'époque romantique essentiellement motivée par un besoin d'émulation. Élaborant son histoire à partir d'une succession de maîtres et de chefs-d'œuvre, le canon constituerait ainsi une

¹⁸³ Lucy R. Lippard, « Louise Bourgeois : From the Inside Out », *op. cit.*, p. 249.

¹⁸⁴ Eleonor Munro, *Originals : American Women Artists*, New York, Simon and Schuster, 1979, p. 324.

¹⁸⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, *op. cit.*, p. 8.

véritable synecdoque de la tradition occidentale¹⁸⁶. Comme le signale Griselda Pollock, le canon a pour fonction de proposer une forme d'esthétisme anhistorique auquel sont associées des valeurs d'universalité et d'accomplissement personnel¹⁸⁷. La double tâche des féministes par rapport au canon aura donc été celle-ci : dans un premier temps, ouvrir le panthéon à ceux qui jusque-là en avaient été exclus, c'est-à-dire les femmes et les membres des minorités culturelles; puis, dans un second temps, abolir le canon lui-même dans le but d'affirmer que tous les artefacts culturels, qui sont le fait de praticiens issus d'horizons divers, méritent d'être considérés¹⁸⁸.

La question de la personnalité artistique s'est donc retrouvée au cœur des débats entourant la critique du modernisme par le postmodernisme et le féminisme. Certains auteurs, comme Griselda Pollock et Rozsika Parker, soulignent que la conception romantique de l'artiste se trouvait déjà mise au défi par certains mouvements modernistes tels que l'abstraction, l'art conceptuel et l'assemblage d'objets trouvés : « ...both by those who stress the impersonality of the work of art or see the individual as mere medium and by those who make use of chance, automatism and encourage spectator involvement¹⁸⁹ ». Pourtant, dans les textes portant sur les œuvres d'artistes « reconnus », la personnalité – entendre ici la personnalité géniale – continue bel et bien d'occuper une place considérable. Ce paradoxe est d'ailleurs clairement exprimé par Nicole Dubreuil lorsqu'elle signale que malgré le fait que la critique formaliste n'ait été que très peu concernée par les artistes en tant que tels, son vocabulaire et sa rhétorique ont tout de même favorisé la création de « personnalités » pouvant se mesurer à la grandeur de l'œuvre produite¹⁹⁰. En ce qui concerne Bourgeois, et c'est ce qui sera confirmé plus loin par un examen de l'approche monographique dont elle a fait l'objet, la personnalité de l'artiste est doublement affirmée : d'abord par une saturation de contenu personnel au sein des œuvres, puis par une omniprésence, dans sa fortune critique, de déclarations qui paraissent en offrir la clé interprétative.

¹⁸⁶ Susan Hardy Aiken, « Women and the Question of Canonicity », *English College*, vol. 48, n° 3, mars 1986, p. 289.

¹⁸⁷ Griselda Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, op. cit., p. 4.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁹ Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 136.

¹⁹⁰ Nicole Dubreuil-Blondin, op. cit., p. 195-196.

L'importance de la personnalité de l'artiste dans l'histoire de l'art, appuyée par diverses démarches la positionnant comme figure centrale (la biographie et les questions d'attribution et d'authenticité par exemple) se serait vue très peu affectée par les nouvelles approches (féministe, marxiste, philosophique) qui développèrent et transformèrent, en l'infléchissant vers le social, l'histoire de l'art durant les années 1970¹⁹¹. En évoquant la situation qui prévaut dans la discipline, Lisa Tickner fait un constat sévère : « In its retention of the figure of the artist as the principal point of reference for the work and in the face of the intellectual revolution effected by Marx, Freud and Saussure – it might as well still be a nineteenth-century discipline¹⁹² ». Pour elle, il ne fait aucun doute que le féminisme sera toujours désavantagé par cette valorisation de l'œuvre d'art autonome qui a pour corollaire l'intentionnalité souveraine d'un artiste-héros¹⁹³. L'auteure ne s'inquiète toutefois pas de la persistance de cette dernière caractéristique au sein même de la littérature féministe.

Si quelques femmes se sont trouvées exceptionnellement incluses dans la lignée canonique, l'auteure Susan Hardy Aiken croit qu'elles ont surtout servi à y confirmer le modèle patriarcal (avec sa dépendance aux généalogies de succession père-fils) et que leur production a été envisagée comme si leur auteur était un homme, comme si leur différence sexuelle n'était qu'un incident historique indépendant de la signification de leur œuvre¹⁹⁴. Dans les années 1970 et 1980, plusieurs ouvrages sur les femmes ont tenté d'insérer ces dernières dans le *mainstream* de l'histoire de l'art, sans toutefois remettre en question la validité des structures qui le sous-tendent. À force d'évoquer systématiquement le même groupe restreint de femmes artistes dont fait partie Bourgeois, l'histoire de l'art féministe serait ainsi passée dangereusement près de créer son propre canon, presque aussi restrictif et exclusif que sa contrepartie masculine¹⁹⁵. C'est aussi ce dont convient Pollock en signalant que le féminisme occidental a fini par constituer une véritable mythologie de

¹⁹¹ Lisa Tickner, « Modernist Art History : The Challenge of Feminism », dans Hilary Robinson (dir.), *Feminism-Art-Theory : an Anthology, 1968-2000*, Malden (Mass.), Blackwell Publishers, 2001, p. 251.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Susan Hardy Aiken, *op. cit.*, p. 295.

¹⁹⁵ Thalia Gouma-Peterson et Patricia Mathews, « The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, septembre 1987, vol. 69, n° 3, p. 327.

femmes artistes¹⁹⁶. On peut voir une concrétisation de cette idée dans le catalogue d'exposition du Women's Caucus for Art, dans lequel il est question d'une chaîne de continuité ou d'une généalogie artistique féminine que les créatrices exposées auraient contribué à instaurer¹⁹⁷. À cet effet, Linda Nochlin, il y a plus de trente ans déjà, prévenait les femmes contre la vaine tentative de chercher des équivalents féminins à Michel-Ange, Picasso ou, plus près de nous, de Kooning ou Warhol¹⁹⁸.

Pollock rappelle qu'avec l'avènement des études féministes en histoire de l'art,

[t]he notion of beautiful object or fine book expressing the genius of the author/artist and through him (*sic*) the highest aspirations of human culture was displaced by a stress on the productive activity of texts – scenes of work, writing or sign making, and of reading, viewing.¹⁹⁹

Si ce désir de plusieurs féministes de délaissier la figure du génie s'avérait aussi sincère que nécessaire, on comprendra qu'un souci de légitimité ait pu le rendre difficile à réaliser. Des voix discordantes se sont d'ailleurs fait entendre sur le sujet. Dans l'ouvrage *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, Christine Battersby se penche tout particulièrement sur la question du génie, concept qui devrait selon elle être récupéré dans le but de générer une esthétique féministe basée sur des figures exceptionnelles de grandes femmes artistes, ce qui permettrait de reconstruire une histoire à partir de leurs propres valeurs²⁰⁰. Un des buts de l'ouvrage de Battersby est d'exposer une tradition matrilinéaire de réalisations culturelles : « [t]he work of women writers and artists has to be constructed into individual œuvres and situated in traditions of female creativity²⁰¹ ».

¹⁹⁶ Griselda Pollock, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, op. cit., p. 8.

¹⁹⁷ La récompense donnée par l'organisation est ainsi présentée : « It is [...] an acknowledgement by the art community of the importance of this special chain of continuity, inspiration, and example for women artists. » Lee Anne Miller et Ann Sutherland Harris, dans Lee Ann Miller, op. cit., p. 2.

¹⁹⁸ Linda Nochlin, « Why Have There Been no Great Women Artists? », *Women, Art, and Power and Other Essays*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1988, p.150.

¹⁹⁹ Griselda Pollock, « Feminist Interventions in Histories of Art », op. cit., p. 8.

²⁰⁰ Christine Battersby, *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1989, p. 11. Dans cet ouvrage, l'auteure offre une histoire du concept et du mot *génie*, en s'attardant à en démonter le *gender bias*.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 10-11.

La mise en relation de la question du génie et des lectures qu'on a pu faire de l'œuvre de Bourgeois peut être réalisée en utilisant les caractéristiques que Battersby reconnaît à l'individualité exceptionnelle. Parmi les valeurs associées au génie depuis l'époque romantique, on peut mentionner, entre autres, la créativité, l'originalité, l'imagination, l'authenticité et la sincérité²⁰², des qualités que l'on reconnaît spontanément à Louise Bourgeois. Celles-ci contribuent à façonner une image singulière et hors-norme de l'artiste et mettent en relief sa force de résistance face aux tendances esthétiques en vigueur et aux institutions qui les supportent : « Bourgeois [...] followed her own instincts as a sculptor and paid little heed to the current favorites, an attitude that partly explains her long neglect and recent discovery by the mainstream of art criticism²⁰³ ». Ainsi, l'œuvre doit sa signification à une individualité forte et instinctive. C'est ainsi que les déterminants du génie en viennent à qualifier tout autant l'artiste que son œuvre, ce qui produit une incontournable autorité : « ...woe betide false pretenders; if she does not simply eat them alive while she is still with us, she will torture them forever after by comparison to her authenticity and insatiability²⁰⁴ ». Il reste une difficulté, le génie correspondant mieux à la figure du héros mâle qu'à celui de l'héroïne. À propos de la nature du génie envisagée dans une optique essentialiste, l'auteur Andrew Gemant écrivait d'ailleurs, en 1961 : « [T]he Genius's pursuit is essentially "idle", hence the true woman, the true mother has a mentality incompatible with such kind of creative activity²⁰⁵ ». Quelle que soit son ambition, la femme n'aura pas d'autre choix que de devoir concilier la pratique artistique avec le fait d'être femme, épouse et mère. À cet égard, l'œuvre de Bourgeois est révélatrice, car elle fut, et continue encore aujourd'hui, d'être imprégnée de cette réalité multiple de la féminité – femme, épouse et mère – comme nous l'avons vu précédemment avec la lecture de quelques œuvres.

Un autre commentaire de Battersby trouve sa pertinence dans notre analyse des interprétations du travail de Louise Bourgeois : l'auteure porte à notre attention le fait que le

²⁰² *Ibid.*, p. 13-14.

²⁰³ Amy Golahny, Ann Sutherland Harris et Elaine A. King, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁴ Robert Storr, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *Parkett*, n° 82, 2008, p. 45.

²⁰⁵ Andrew Gemant *The Nature of the Genius*, Springfield (Illinois), Charles C. Thomas, 1961, p. 113-114. Cité par Christine Battersby dans *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 21.

concept de génie sous-tend encore bien des formations en histoire de l'art qui demeurent à l'affût de ses manifestations²⁰⁶. Comme nous le verrons au cours du troisième chapitre, les différentes interprétations du travail de Bourgeois oscillent entre des analyses spécialisées et des lectures plus « populaires » qui succombent l'une et l'autre à ce travers, ce qui brouille la frontière entre les deux niveaux de discours.

Battersby rappelle que ce culte du génie a des rapports anciens avec les vies de saints : « Much contemporary of geniuses biography reads like hagiography: these are the new saints (devil-driven saints) whose sayings and sufferings must be recorded²⁰⁷ ». Ce qui distingue Bourgeois du génie habituel, outre sa réalité de femme, se situe dans le fait singulier qu'elle participe elle-même à cette écriture, à cette fixation sur ses propres souffrances. Dans cet ordre d'idées, et partant du fait que la biographie, la monographie et le catalogue raisonné sont les formes typiques de l'histoire de l'art canonique, il est approprié de se pencher sur quelques exemples de monographies portant sur Louise Bourgeois et son œuvre, afin d'en dévoiler les topiques comme la perpétuation du mythe du génie ou la célébration de la marginalité; il s'agira aussi de repérer les stratégies de certains auteurs désireux d'éviter ces mêmes écueils. Les travaux monographiques sur Bourgeois seront donc abordés au cours du troisième chapitre. Nous y verrons en quoi l'examen de la biographie de l'artiste par les auteurs, parce qu'elle permet de découvrir l'intention et le sens supposés des œuvres, confirme certains des préjugés que nous venons d'examiner.

²⁰⁶ Christine Battersby, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

Chapitre III

Louise Bourgeois et le discours monographique

Je raconte alors des histoires pour empêcher qu'on ne me pose des questions. Dans ma famille on connaissait si bien cette habitude qu'au dîner on me demandait souvent : « Louison, pourquoi parles-tu autant? Qu'essaies-tu de cacher? »

Louise Bourgeois

Comme nous avons pu le constater au chapitre précédent, la vie personnelle de Louise Bourgeois, avec le concours de cette dernière, est souvent invoquée comme source ou justification de son art. Nous verrons maintenant que l'insistance sur l'expression de l'expérience biographique n'est pas exclusive aux analyses féministes du travail de Bourgeois, mais qu'il s'agit plutôt d'une tendance relativement récurrente dans l'ensemble de sa fortune critique. Dans ce chapitre, nous discuterons de quelques-unes des études importantes consacrées à Louise Bourgeois, des monographies qui font ressortir les différents modes d'imbrication du discours sur l'artiste et du discours par l'artiste.

La monographie, selon les termes du Petit Robert, concerne l'« étude complète et détaillée qui se propose d'épuiser un sujet précis relativement restreint ». Dans le cas de la monographie d'artiste, ce sujet est commandé par un nom propre qui sert de parapluie à l'examen d'une production. Combinant des éléments biographiques à des analyses d'œuvres étayées par une iconographie plus ou moins extensive, la monographie d'artiste se donne en général comme objectif de dresser le portrait de « l'homme et l'œuvre »²⁰⁸ tout

²⁰⁸ Dans le cas qui nous occupe, il s'agit bien évidemment de la « femme et l'œuvre ». Si les féministes ont contesté les structures régissant la formation et la diffusion du modèle canonique qu'a constitué le couple traditionnel de l'homme et de l'œuvre, toutes n'ont pas accepté facilement la déconstruction du mythe de l'artiste qui sous-tend le genre monographique, pour des raisons assez évidentes : elles voyaient se dérober un statut auquel elles revendiquaient justement d'avoir accès. Mais les féministes ne sont pas les seules à s'accrocher à cette forme. Dans le cas de Bourgeois, c'est l'objet d'analyse lui-même qui invite les commentateurs à perpétuer la tradition du genre monographique, un genre très fortement marqué par la composante biographique.

en tentant de dépasser l'indépendance de chacune des œuvres²⁰⁹ pour en offrir une vision unifiée. La monographie d'artiste peut donc adopter des formes diverses selon l'importance accordée à ses différentes composantes. Le catalogue raisonné présente une iconographie exhaustive et limite généralement le commentaire à une nomenclature de dates; le catalogue d'une exposition rétrospective offre une large sélection d'œuvres qui appellent des analyses élaborées auxquelles se subordonnent toutes les autres références, incluant celles qui concernent la vie de l'artiste. La monographie détachée des contingences imposées par les œuvres, celle qui se présente sous forme de l'étude longue consacrée à un artiste, procède à un équilibrage plus subtil des composantes et à un tissage à la fois plus libre et plus serré des éléments narratifs et des éléments descriptifs. Il est pertinent de souligner dès maintenant que l'ouvrage monographique, sous forme de catalogue d'exposition, fit son apparition dans la fortune critique de Bourgeois au tournant des années 1980, trente-cinq ans après sa première exposition personnelle²¹⁰. Le premier d'une réelle envergure, le catalogue de Deborah Wye, accompagnait la première rétrospective de l'œuvre de Bourgeois au MOMA en 1982; il se distingue non pas tant pour sa portée analytique que pour le changement de direction qu'il signale dans la fortune critique de l'artiste puisqu'il participa à y instaurer le genre monographique. Il correspond aussi au début des grandes rétrospectives de l'œuvre de Bourgeois. Des articles de périodiques et des textes portant sur l'artiste et faisant partie de catalogues d'expositions collectives composent en effet l'essentiel de la bibliographie de Bourgeois avant 1980. À partir du début des années 1980, la quantité d'articles écrits et de livres publiés sur Bourgeois a considérablement augmenté. Même si cette dernière n'a pas atteint le statut d'une véritable figure canonique, elle est une artiste « arrivée » et les études la concernant demeurent considérables, surtout qu'il s'agit d'une femme. Nous trouvons donc dans la bibliographie de Bourgeois de très nombreux catalogues d'expositions (le dernier recensement complet fait état de cent vingt-cinq²¹¹), quelques livres qui sont en fait la transcription de longs entretiens, quelques essais de

²⁰⁹ Gabriele Guercio, *Art as Existence*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2009, p. 267.

²¹⁰ En fait, un seul catalogue d'exposition a été publié avant 1978, il s'agit d'un court ouvrage accompagnant l'exposition *Drawings by Louise Bourgeois* présentée à la Rose Fried Gallery de New York en 1964.

²¹¹ Marie-Laure Bernadac, Jonas Storsve et Katherine Brinson [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 309-310. Il est à noter que depuis la fin des années 1980, au moins une sinon plusieurs expositions des œuvres de Louise Bourgeois sont présentées chaque année sur le plan international, dans divers musées et galeries.

longueurs variées (dont celui de Mignon Nixon que nous étudierons un peu plus loin) et un catalogue raisonné des estampes de Bourgeois – aucun catalogue raisonné complet n'a été publié à ce jour. Bourgeois fait, de plus, partie d'une grande collection populaire de monographies d'artistes, celle de la maison d'édition Phaidon. On trouve aussi dans sa bibliographie d'autres ouvrages plus courts à caractère intimiste. *Louise Bourgeois*, un livre écrit par Paul Gardner et publié chez Universe Books, se présente comme une revue relativement exhaustive (malgré sa longueur restreinte) de la pratique sculpturale de Bourgeois, développée sur une trame biographique et portée par un sentiment d'intimité entre l'auteur et son sujet. Dès les premières lignes, Gardner explique qu'il a rencontré Bourgeois à de nombreuses reprises, que ce qu'il se remémore le plus « are conversations over dinners and on wintry walks; mornings in her studio and evenings in downtown clubs²¹² ». Appuyé par de nombreuses citations de l'artiste, le récit de Gardner tisse systématiquement des liens entre les œuvres et les expériences traumatisantes auxquelles Bourgeois s'est trouvée confrontée, notamment au cours de son enfance :

Can nothing preserve the fragile family from splitting apart? Perhaps a pacifying hand. The tender hand of an adult (presumably) reaches out to calm a hapless, troubled being, represented by encircling coils or an umbilical cord in her bronze *Nature Study* (1986). [...] it could also be a masturbating hand seeking momentary release – and relief – from all family relationships.²¹³

Un petit ouvrage publié en 2008 et écrit par Jean Frémon²¹⁴, initiateur de la première exposition des œuvres de Bourgeois en Europe en 1985, refuse pour sa part de revendiquer le titre de monographie. Comme le souligne son auteur, il ne cherche pas l'exhaustivité propre au genre. Il s'agit plutôt d'un carnet de notes, rassemblant divers commentaires écrits au fil du temps, réflexions suscitées par les œuvres, agrémentées de citations de l'artiste, de références théoriques, par exemple à Gaston Bachelard, et de considérations esthétiques diverses.

²¹² Paul Gardner, *Louise Bourgeois*, New York, Universe Books, 1994, p. 7.

²¹³ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁴ Jean Frémon, *Louise Bourgeois femme maison*, Paris, L'Échoppe, 2008, 86 p.

Aux fins de la présente analyse et dans le but d'étendre notre champ d'investigation, nous proposons d'élargir un peu la notion de monographie afin d'inclure dans nos objets d'études quelques ouvrages et textes de longueur variée, quelques-uns provenant de catalogues d'exposition, qui ont tous comme sujet principal la production de Bourgeois mise en parallèle avec son histoire personnelle. La tâche qui consisterait en un examen systématique et exhaustif de tous les écrits et catalogues d'exposition portant sur Bourgeois nous semble trop grande dans le cadre du présent mémoire. C'est pourquoi il s'agira essentiellement d'un survol au cours duquel nous souhaitons relever différents indices nous informant d'une interdépendance avouée, au sein du genre monographique, entre la production artistique et la vie personnelle.

Quelques considérations d'ordre général peuvent d'abord nous éclairer sur le rôle central du biographique dans le genre de la monographie. Griselda Pollock, dans l'introduction de son ouvrage *Vision and Difference* au cours de laquelle elle installe les prémisses d'une définition théorique du féminisme, définit l'histoire de l'art comme un discours idéologique composé de procédures par lesquelles une représentation spécifique de l'art est produite, une représentation centrée sur la figure de l'artiste comme créateur individuel²¹⁵. La monographie répondrait à cette représentation dans la mesure où elle dresse le portrait d'une subjectivité et d'une intentionnalité artistiques. Selon Pollock, la monographie ne serait rien d'autre qu'une biographie illustrée, retraçant la vie d'un être posé d'emblée comme exceptionnel, dans les limites des fragments d'histoire pouvant servir à la définition de sa personnalité artistique²¹⁶. Les études d'artistes, ou monographies, tout comme les recueils exhaustifs d'œuvres que constituent les catalogues raisonnés, font partie des genres d'écrits majeurs produits par la discipline. Les artistes les plus reconnus sont évidemment les plus susceptibles d'être l'objet de monographies. En ce sens, la grande quantité d'ouvrages monographiques consacrés à Louise Bourgeois témoigne d'une reconnaissance

²¹⁵ « As an ideological discourse [art history] is composed of procedures and techniques by which a specific representation of art is manufactured. That representation is secured around the primary figure of the artist as individual creator. » Griselda Pollock, « Feminist Interventions in Histories of Art », *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, New York, Routledge, 1988, p. 15-16.

²¹⁶ « [...] the art historian produces the monograph which, while, in effect, not more than an *illustrated* biography, traces the life of a special kind of person, the artist, from life to death, within the narrow limits of only that which serves to render all that is narrated as signifiers of artistness. » Griselda Pollock, « Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History », *Screen*, vol. 21, n° 3, 1980, p. 63.

et d'une popularité grandissantes. La trajectoire de cette artiste offre par contre un défi particulier aux auteurs désirant en produire un récit unifié, trouver une suite logique et un caractère évolutif à ses recherches plastiques. En effet, la variété d'œuvres produites, leur ambiguïté et leur oscillation constante entre abstraction et figuration, les changements brusques d'échelles et de matériaux qui caractérisent sa production sont autant de facteurs qui rendent difficile d'en proposer une lecture linéaire ou d'en suivre un développement continu. Nous supposons par conséquent qu'en l'absence d'une unité stylistique, d'une progression facilement identifiable, plusieurs auteurs cherchent du côté du biographique la clé d'une interprétation totalisante²¹⁷. En réponse à toute vaine tentative d'en arriver à une analyse complète et satisfaisante de la production d'un artiste²¹⁸, présenter un parcours de vie dans lequel les œuvres se trouvent à être constamment examinées en regard d'événements personnels constitue un moyen efficace, à défaut d'être toujours convaincant, de parvenir à une histoire cohérente. La monographie axée principalement sur le biographique, qui représente la pierre angulaire de bien des études longues sur un artiste, est par conséquent un genre taillé sur mesure pour Louise Bourgeois. Faisant écho aux propres déclarations de l'artiste concernant les motivations profondes de son art, certains auteurs ont eux aussi proposé un parcours similaire afin de plonger au cœur de l'art de Bourgeois, adoptant un discours fréquemment teinté de subjectivité.

3.1 Le fondement biographique

La biographie en tant que telle forme une composante importante de l'histoire de l'art dont elle a historiquement constitué un genre fondateur. En effet, depuis Vasari, les études consacrées à des artistes majeurs que l'on appelle aujourd'hui monographies étaient à

²¹⁷ Rosalind Krauss, en discutant la fortune critique de Picasso, souligne que « [c]haque étude sur Picasso-*via-le-nom-propre* [c'est-à-dire qui cherche à identifier dans les œuvres les motifs personnels, dans le cas de cet artiste les femmes ayant fait partie de sa vie] débute par l'annonce des insuffisances d'une histoire de l'art conçue comme histoire du style, de la forme. » Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 196. Nous pouvons rappeler ici que de nombreux ouvrages et articles sur Louise Bourgeois débutent d'une manière similaire, à commencer par le texte de Lucy Lippard, *Louise Bourgeois : From the Inside Out*, discuté au chapitre précédent.

²¹⁸ Bourgeois serait, selon Eva Keller, « an artist who ultimately defies definitive analysis ». Eva Keller, « Unraveling Louise Bourgeois : An Attempt », *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted : Werke/Works 1941-2000*, New York, Distributed Art Publishers, 2004, p. 21.

l'origine des *vitae* inspirées des modèles antiques de célébrations des grands hommes; elles plaçaient le recensement et l'évaluation de l'œuvre sous l'égide d'un récit de vie mettant en relief des personnalités exemplaires²¹⁹. La monographie contemporaine d'artistes a gardé cet héritage dans la mesure où elle demeure le résultat de médiations entre la production d'un artiste et sa vie²²⁰. Dans ce cas précis, le récit de vie, qui suit un scénario chronologique, sert de cadre général à des présentations d'œuvres et aux analyses stylistiques et iconographiques qu'elles commandent. L'historienne de l'art Catherine M. Soussloff s'est penchée, dans son ouvrage *The Absolute Artist*, sur l'idéologie qui fonde ce système. Se référant au fait que la personne de l'artiste a toujours été l'objet de représentations sociales dont l'origine se perd dans le mythe, elle souligne notamment que la monographie et le catalogue raisonné ont maintenu plusieurs des structures rhétoriques présentes dans la biographie :

If we push these textual analogies between the originary genre, the biography of the artist, and professional genres that replicate many of the biographical tropes and rhetorical structures, we could state that the monograph of the artist is art history's simulacrum of the biography of the artist.²²¹

Ce constat sur le fondement idéologique des monographies a aujourd'hui donné lieu à une importante historiographie critique, dont témoignait déjà une remarque de Linda Nochlin tirée de son célèbre essai *Why Have There Been no Great Women Artists?* L'auteure y soulignait la naïveté de l'idée répandue que l'art serait l'expression personnelle directe de l'expérience émotionnelle, une traduction de la vie en termes visuels. Le genre a cependant la vie dure. Plus d'une vingtaine d'années se sont écoulées depuis la parution de ce texte et, pourtant, les œuvres de nombreux artistes continuent d'être présentées et leurs démarches expliquées presque exclusivement au moyen d'histoires personnelles.

²¹⁹ Carol M. Armstrong, *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 211. Armstrong ouvre son chapitre intitulé « The Myth of Degas » en soulignant que, depuis Vasari, les comptes rendus ou explications d'œuvres d'artistes majeurs ont relaté des histoires et des anecdotes à propos de la vie des artistes.

²²⁰ Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 24.

²²¹ *Ibid.*, p. 145.

La fortune critique de Bourgeois ne fait pas exception, bien au contraire, puisque sa production se présente comme ouvertement motivée par une démarche autobiographique. L'artiste n'a-t-elle pas affirmé à ce propos : « I am only my work²²² »? Il ne faut alors pas s'étonner que la majorité des ouvrages consacrés à son travail, dont les catalogues d'exposition, regorgent d'allusions à l'histoire personnelle de l'artiste²²³. Toutes les monographies de Bourgeois, il est vrai, ne tombent pas dans cet excès, mais beaucoup le font. Par exemple, dans l'introduction de la première de ses deux monographies écrites sur Bourgeois, l'auteure Marie-Laure Bernadac installe dès les premières pages la trame de fond de l'œuvre, c'est-à-dire un épisode relié à l'enfance de l'artiste, « le traumatisme fondateur, la faille d'où surgit la source créatrice²²⁴ ». Étant donné l'ampleur du phénomène, nous nous attarderons principalement à ces monographies qui utilisent le biographique comme alibi principal du geste créateur pour exposer les présupposés qui les animent et leur mécanisme de fonctionnement.

Placées sous l'égide d'un drame familial lié à l'enfance, les monographies de Bourgeois semblent souvent se situer à la conjoncture de l'histoire de vie, telle que définie par Pierre Bourdieu dans *L'illusion biographique*²²⁵, et l'anecdote d'artiste dont Ernst Kris et Otto Kurz décrivaient les principales composantes dans leur ouvrage *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique*²²⁶. Dans son court essai, Bourdieu présente l'histoire de vie comme un récit unitaire et totalisant, construit autour d'une sélection d'événements jugés particulièrement significatifs. Ces derniers, mis en lumière par la biographie et l'autobiographie, constituent alors autant d'étapes d'un développement

²²² Louise Bourgeois citée dans Paul Gardner, *Louise Bourgeois, op. cit.*, p. 40.

²²³ Discutant de la grande rétrospective de Louise Bourgeois ayant entre autres été présentée à la Tate Modern de Londres et au Centre Georges Pompidou à Paris en 2008, le critique Ji Yoon Han explique que la mise en valeur de la chronobiographie de l'artiste tout au long de l'exposition se présente comme l'affirmation que l'œuvre doit avant tout se comprendre en fonction de la vie privée. Ji Yoon Han, « Louise Bourgeois : l'échappée du temps », *Vie des arts*, n° 211, été 2008, p. 45-47. Marie-Laure Bernadac souligne pour sa part que « [l]a position "anti-biographique" ne peut tenir longtemps face au cas de Louise Bourgeois, car elle ne peut ignorer le poids de l'interprétation liée aux souvenirs d'enfance. » Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995, p. 9. Bernadac, dans un ouvrage homonyme publié en 2006 (*Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 2006), demeure fidèle à cette position puisqu'elle y confronte les œuvres à la vie personnelle de Bourgeois.

²²⁴ Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 9.

²²⁵ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 81-89.

²²⁶ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique* [trad. de l'anglais par Michèle Hech], Paris, Rivages, 1987 [1934], 203 p.

présenté comme nécessaire; ils participent ainsi, par leur organisation orientée vers une fin (ici la création artistique), à une production artificielle de sens²²⁷. Les auteurs Kris et Kurz ont pour leur part cherché principalement à comprendre le sens des constantes thématiques qui sous-tendent les biographies, celles des grands hommes en général et des artistes en particulier, depuis leur apparition dans cette littérature dont, nous l'avons déjà suggéré, les plus anciens modèles remontent à l'Antiquité. Les motifs récurrents sont véhiculés la plupart du temps au moyen d'anecdotes ayant presque toujours trait à la vie et le plus souvent à l'enfance de l'artiste, où elles sont liées à une manifestation hâtive du talent. Les auteurs considèrent un tel type de micro récit comme la « cellule primitive » de la biographie²²⁸. Chez Bourgeois, si le célèbre souvenir d'enfance – que l'artiste elle-même devait livrer en 1982 – s'inscrit dans la ligne d'argumentation de Kris et Kurz, il s'éloigne cependant du modèle classique dans la mesure où il en déplace le sens vers une intériorité psychologisante : en effet, l'anecdote n'a pas pour fonction d'expliquer l'origine du talent, mais plutôt l'origine de l'œuvre, le traumatisme qui en constitue le point de départ.

Une citation empruntée à Thomas Kellein résume précisément le type de discours qui sature la fortune critique de Bourgeois : « Pour vraiment comprendre son œuvre [...], il faut obligatoirement passer par les puzzles, les dépendances, les ruptures et les remises en scène morales de son histoire personnelle²²⁹ ». On y ressent la persistance de cette idée que l'œuvre et l'artiste forment une seule entité et que cette alliance constitue une condition nécessaire à l'interprétation²³⁰. Mâkhi Xenakis (dont nous examinerons l'ouvrage dans les pages qui suivent), en faisant le rapprochement entre *Cell (Eyes and Mirrors)* (1989-1993) et les années de lycée de Bourgeois, met l'emphasis sur l'œuvre comme moyen d'exorciser le passé, la sculpture constituant la « [c]ristallisation du drame qu'elle vécut dans ces lieux...²³¹ ». C'est ainsi que l'œuvre singulière et même l'ensemble de la production en viennent à

²²⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 82.

²²⁸ Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 34.

²²⁹ Thomas Kellein (*Die Angst als bildhauerrisches Feuer*, catalogue de l'exposition *Louise Bourgeois. Spinnen, Einzelgänger, Paare*, vol. I, Kunsthalle Bielefeld, 1999) cité par Barbara Catoir dans « Miroir, joli miroir... contes de fées dans l'œuvre de Louise Bourgeois », dans Barbara Catoir, Mary Jane Jacob et Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois chez Karsten Greve*, Köln, Galerie Karsten Greve, 1999, p. 32.

²³⁰ Dans le même ordre d'idées, Mary Jane Jacob explique que les dessins de Bourgeois seraient autant de pages d'un journal intime. Mary Jane Jacob, « Papiers pleins – pensées plumes – paroles privées », dans Barbara Catoir, Mary Jane Jacob et Louise Bourgeois, *op. cit.*, p. 141.

²³¹ Mâkhi Xenakis, *L'aveugle guidant l'aveugle*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 84.

être les témoins du passé, unis de manière étroite sinon exclusive à la vie de l'artiste. Il en est de même avec le catalogue d'exposition intitulé *La Famille*. Outre l'introduction dans laquelle les phases de la production artistique de Bourgeois sont mises en relation avec un moment particulier de sa vie (des citations de l'artiste viennent appuyer l'argument), presque chacune des œuvres présentées dans la seconde partie est jumelée à un commentaire de Bourgeois²³². Le contenu des citations varie : épisodes de sa vie familiale d'enfant ou d'adulte, réflexions d'origine ou d'inspiration psychanalytique²³³, interprétations symboliques²³⁴ ou commentaires plus factuels²³⁵, mais renvoyant toujours à l'expérience de vie. Avec le concours de l'artiste, les œuvres sont généralement présentées comme le reflet de troubles psychologiques hérités de l'enfance ou bien de traumatismes vécus au cours de la vie adulte à Paris et à New York, ce qui renforce le rapport d'interdépendance entre les écrits sur l'artiste et ceux émanant de l'artiste elle-même²³⁶.

Dans le même ordre d'idées, l'auteur Robert Storr, un nom que l'on retrouve très fréquemment dans la fortune critique de Bourgeois, semble justifier l'approche discutée ici en se positionnant comme un « biographe critique ». Expliquant les circonstances ayant selon lui mené à une certaine animosité de Bourgeois à son égard, animosité qu'il a pu détecter à même quelques dessins ou notes écrites de l'artiste (Storr aurait un jour abordé avec elle la question d'un ancien prétendant amoureux), il excuse Bourgeois tout en

²³² C'est aussi le cas de plusieurs autres catalogues, dont celui de l'exposition présentée au CAPC de Bordeaux en 1998. Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois : œuvres récentes = Recent Works*, Bordeaux/Londres/Paris, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux/Serpentine Gallery/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 131 p.

²³³ « The couple copulating is seen through the eyes of a young girl. Are they fighting? Are they enjoying themselves? » Louise Bourgeois, citée dans Thomas Kellein, *La Famille*, Cologne/New York, Verlag der Buchhandlung Walther König/Distributed Art Publishers, 2006, p. 143. Bourgeois semble ici faire allusion à la scène originaire telle qu'expliquée par Sigmund Freud, entre autres dans une étude de cas publiée sous le titre de « À partir de l'histoire d'une névrose infantile (L'Homme aux loups) » [1918], *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 479-611.

²³⁴ « The *Cells* represent different types of pain : the physical, the emotional and psychological, and the mental and intellectual. [...] » Louise Bourgeois citée dans Thomas Kellein, *La Famille*, *op. cit.*, p. 148.

²³⁵ « That's the portrait of my husband, who was an art historian. » Louise Bourgeois citée dans Thomas Kellein, *La Famille*, *op. cit.*, p. 120.

²³⁶ Catherine M. Soussloff signale que les meilleurs travaux récents portant sur la biographie et l'autobiographie acceptent clairement cette interdépendance : « It would be nonsensical not to admit that the concept of the artist in culture and its appearance in various discursive contexts, particularly art history, have always been inflected by the makers themselves. [...] The best recent work on biography explicitly accepts the interdependence of the accounts by and about the artist. » Catherine M. Soussloff, *op. cit.*, p. 21-22.

justifiant cette chasse au trésor que représente la recherche d'éléments de vie pour expliquer l'œuvre :

Having been spared little by the memories and fears that beset her, it is understandable that Louise Bourgeois is disinclined to spare those who stir them up still further. That, however, is among the critical biographer's main tasks. Being defamed for having hit a nerve is a small price to pay for greater insight into the emotional sources and poetics systems of rechanneling and displacement that have produced the protean body of work.²³⁷

Cette façon de faire positionne donc la vie de l'artiste comme légende de l'œuvre dont elle énonce l'intention. L'idée de la vie comme sous-texte de l'œuvre a d'ailleurs mené directement à la création d'ouvrages comme celui de Mâkhi Xenakis. Mais avant de nous attarder sur quelques études de cas, nous aborderons brièvement la question de la vie de l'artiste comme élément de mythification.

3.2 L'artiste et la question du mythe

Le mythe tel qu'expliqué par Roland Barthes permettrait de construire un discours dépolitisé, orienté vers la conservation d'une image plutôt que vers une action sur le réel. Se détournant de l'Histoire, le mythe se réclame de la nature²³⁸. Prenant appui sur ce concept barthésien, Griselda Pollock souligne que, dans l'écriture des histoires de l'art, la place de l'artiste (et de la femme artiste) serait ainsi déterminée par des structures mythiques naturalisant une échelle particulière de significations pour la masculinité et la féminité, ce qui comprend aussi bien les différences sexuelles que leurs représentations culturelles. De cette manière, même le canon – c'est-à-dire le panthéon des grands artistes retenus par l'histoire de l'art – représenterait une structure mythique puisqu'il associe « naturellement » la créativité à un *gender privilege*²³⁹. Plusieurs s'entendent en effet pour dire que le

²³⁷ Robert Storr, « At the Edge of Night », *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted : Werke/Works 1941-2000*, New York, Distributed Art Publishers, 2004, p. 49.

²³⁸ Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 255-256.

²³⁹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999, p. 9.

masculin s'est trouvé associé à la forme biographique et au statut de génie conféré par le genre. Mais le processus de naturalisation menant à la création du mythe peut aussi s'appliquer à des artistes femmes accédant au rang de figures canoniques. Plusieurs écrits portant sur des femmes artistes (dont certains issus d'une littérature féministe, comme nous l'avons vu précédemment) ont en effet contribué à perpétuer cette structure mythique, notamment ceux portant sur Louise Bourgeois. C'est ce que pointe Jon Bird, un des seuls auteurs à mettre en lumière si clairement cet aspect de sa fortune critique²⁴⁰. À partir de l'observation de Barthes selon laquelle l'histoire tend à s'abolir dans le travail du mythe, Bird explique que la vie des artistes a toujours contribué à l'idéalisation de l'individu, le culte du génie s'attachant à une variété de sujets issus d'une marginalité privilégiée, celle des contre-cultures bohémiennes en possession de vérités visionnaires²⁴¹. Selon lui, Bourgeois, tout comme de nombreux artistes vivants, fut l'objet de telles constructions mythiques. Sur ce même sujet, l'auteur Robert Storr fait remarquer : « [...] in the imagination of the cultural elite who feted the octogenarian, Bourgeois was a variation of a familiar type: the mischievously bohemian but socially manageable *grande dame*²⁴² ». Les écrits qui participent au processus de mythification ont, nous l'avons déjà souligné, mis essentiellement l'emphasis sur des éléments biographiques précis qui constituent autant de pistes d'interprétation de l'œuvre. À ce chapitre, Bourgeois se distinguerait d'autant plus qu'elle a contribué activement à cette élaboration²⁴³. Elle s'est en effet appliquée à produire un récit rétrospectif, déployé sur le « mode confessionnel²⁴⁴ », récit qui met volontairement l'accent sur les épisodes douloureux et à forte charge imaginative de son vécu. Jon Bird voit dans cette « automythification » un trait propre à Bourgeois. Si l'on en croit Carol Armstrong, auteure d'un ouvrage portant sur le travail et la réputation d'Edgar Degas, cette

²⁴⁰ Jon Bird, « Louise Bourgeois », dans Delia Gaze (dir.), *Concise Dictionary of Women Artists*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 298-300.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

²⁴² Robert Storr, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *Parkett*, n° 82, p. 44.

²⁴³ Jon Bird, *op. cit.*, p. 298.

²⁴⁴ Robert Storr, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *op. cit.*, p. 41.

tendance frapperait plus généralement un grand nombre d'artistes modernes, parmi lesquels l'auteure inclut Delacroix, Degas, Van Gogh et Picasso²⁴⁵.

La forte présence du discours de Bourgeois dans les monographies la concernant se trouve à encadrer non seulement la réception de son travail, mais aussi la perception de sa personnalité. On trouve trois exemples particulièrement significatifs de cette démarche d'automythification. Il y eut tout d'abord la publication, en 1982, dans *Artforum*, de *A Project by Louise Bourgeois : Child Abuse*²⁴⁶. Ce document de huit pages, dont Bourgeois est l'auteure, présente en premier lieu des photographies de l'artiste enfant. La photo de gauche montre la petite Louise, souriante, en compagnie de sa mère. Sur la page de droite, une fillette plus tendue tente d'éviter que son père ne lui mette la main sur l'épaule. Le premier commentaire de l'artiste sur la relation difficile qu'elle entretenait avec son père²⁴⁷ et sur la grande complicité qui la liait à sa mère, est ici implicitement suggéré par les images. Dans les pages suivantes, on trouve des reproductions de quelques œuvres, dont *Fillette* et *Fallen Woman* (1981), puis une photographie de l'artiste en compagnie de sa professeure d'anglais Sadie (Bourgeois nous apprend sur la même page la nature de la relation entre cette femme et son père), prise au début des années 1920, et une autre d'une grande maison, probablement celle où se déroula le drame familial qu'elle expose. Autant par ce qu'elle décide de raconter que par son choix d'images, Bourgeois favorise une direction interprétative qui va aller en se confirmant. La publication, en 1994, d'un « album » (édité par Bourgeois à huit cent cinquante copies) s'inscrit dans la foulée de ce discours biographique amorcé une dizaine d'années plus tôt. Ce recueil comprend soixante-huit photographies en noir et blanc, liées à des épisodes de sa vie personnelle et

²⁴⁵ Carol M. Armstrong, *op. cit.*, p. 211. Pour une application plus récente de cette attitude d'automythification, voir l'étude de cas rédigée par Nathalie Garneau portant sur l'artiste contemporain Felix Gonzalez-Torres. Nathalie Garneau, *Construction mythographique d'une figure d'artiste contemporain, Felix Gonzalez-Torres (1957-1996)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2003, Faculté des arts et des sciences, Département d'histoire de l'art, 122 p.

²⁴⁶ Louise Bourgeois, « A Project by Louise Bourgeois : Child Abuse », *Artforum*, vol. 21, décembre 1982, p. 40-47. Lors d'une présentation (donnée dans le cadre de la rétrospective de 1982 au MOMA), au cours de laquelle elle montra des photographies de famille, Bourgeois parla une fois de plus de cet épisode de sa vie.

²⁴⁷ Bourgeois, par la juxtaposition de ces deux images, souhaite nous présenter subtilement la relation difficile entre elle et son père, donner une forme visuelle aux mots de *Child Abuse*. On apprendra plusieurs années plus tard que Bourgeois et son père s'amusaient sur cette photo à « jouer aux aveugles ». La raison première de la posture de Bourgeois serait donc expliquée par la situation particulière du jeu, et non par une situation conflictuelle. Si nous ne souhaitons pas suggérer que Bourgeois cultive elle-même la méprise, nous soulignons tout de même la fertilité d'une image aussi ambiguë.

accompagnées d'une cinquantaine de commentaires ou réflexions de l'artiste²⁴⁸. Le titre même d'*album* renvoie au témoignage intime et aux scènes de la vie familiale : il s'agit d'une invitation non dissimulée à pénétrer l'univers privé de l'artiste. Puis, en 2000, paraît le recueil d'écrits et d'entretiens intitulé *Destruction du père. Reconstruction du père*²⁴⁹. Dans ce livre sont rassemblés des lettres personnelles de l'artiste, diverses entrevues données par Bourgeois au fil des ans, des extraits d'un journal intime datant de 1923, des textes écrits par elle à propos de certaines œuvres, des discours prononcés à l'occasion de remises de prix, etc. En principe, tout ce qu'il est nécessaire de lire pour cerner une personnalité artistique. Cet ouvrage deviendra d'ailleurs une référence pour toutes les études subséquentes de son travail.

C'est aussi Bourgeois qui dévoila, dans le film documentaire *Louise Bourgeois : The Spider, The Mistress and the Tangerine*²⁵⁰, un autre épisode douloureux de sa relation avec son père. Il s'agit du moment où, assise à table entourée de sa famille, elle vit son père découper la forme d'un personnage dans la pelure d'une mandarine afin de l'humilier. Bourgeois raconte comment, après avoir pris soin de laisser attachée à la pelure la petite tige blanche qui, placée en son centre, faisait directement allusion au sexe masculin, son père dit à son auditoire : « regardez, Louise n'a rien à cet endroit ». Il est à noter que, dans le film, Bourgeois recrée ce moment en découpant elle-même la pelure d'un fruit; puis, saisie par la colère, elle plante la pointe de son couteau dans la table de bois²⁵¹. Les aspects excessifs de son caractère apparaissent alors dans toute leur force, mettant l'accent sur un événement anodin afin de le rendre extraordinaire.

Bourgeois alla jusqu'à constituer un récit en lien avec l'œuvre *The Destruction of the Father* (1974), une dizaine d'années après la première exposition de cette installation à la 112 Greene Street Gallery de New York. Cette histoire, mettant en scène des personnages aux

²⁴⁸ Louise Bourgeois, *Album*, New York, Peter Blum Edition, 1994, 123 p.

²⁴⁹ Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2000, 407 p.

²⁵⁰ Marion Cajori et Amei Wallace (réalisation), *Louise Bourgeois : The Spider, The Mistress and the Tangerine*, États-Unis, The Art Kaleidoscope Foundation, 2008, bétacam couleur, anglais, 99 minutes.

²⁵¹ Une œuvre de Bourgeois, *Untitled* (1990), dont le matériau est effectivement une pelure d'orange, est d'ailleurs une réplique de cette forme découpée.

pouvoirs surhumains qui accomplissent des actions imaginaires transposant certains aspects de la réalité, fut pour la première fois racontée à Donald Kuspit au cours d'un entretien. Elle permettait à l'artiste de mettre en scène, dans le registre du mythe, l'élimination du père tyrannique. Il est ici fascinant de constater comment Bourgeois se raconte, d'une manière qui n'a rien de réaliste :

What frightened me was that at the dinner table, my father would go on and on, showing off, aggrandizing himself. And the more he showed off, the smaller we felt. Suddenly there was a terrific tension, and we grabbed him – my brother, my sister, my mother – the three (*sic*) of us grabbed him and pulled him onto the table and pulled his legs and arms apart – dismembered him, right? And we were so successful in beating him up that we ate him up. Finished. It is a fantasy, but sometimes the fantasy is lived.²⁵²

À partir d'éléments tirés de sa vie réelle, l'artiste élabore donc une prose fortement imagée qu'elle associe à son œuvre. Cette insistance nous mène naturellement à une question que l'on peut invoquer ici, car elle n'est pas sans liens avec la dimension mythique du projet biographique : celle de l'intention. Si les écrits ou récits à la première personne, que ce soit sous forme d'autobiographie, de confidences ou d'entrevues, ont de tout temps été beaucoup réquisitionnés pour la compréhension des artistes, Soussloff indique que, plus récemment dans l'histoire, c'est-à-dire depuis la formation de la discipline de l'histoire de l'art, ce genre de documents a surtout servi à discerner ou à bien interpréter l'intentionnalité des œuvres²⁵³. Dans le dernier chapitre de son ouvrage *The Absolute Artist*²⁵⁴, l'auteure explique qu'à cause de la conception que l'on se fait du lien symbiotique unissant l'artiste à sa production, toutes ces déclarations à la première personne ont été vues comme l'expression « naturelle » des intentions de l'artiste telles qu'elles se matérialisent tout aussi « naturellement » dans l'œuvre. L'analyse de la création artistique reste alors coincée à l'intérieur d'une relation exclusive entre l'artiste et sa production, dans laquelle trop souvent

²⁵² Louise Bourgeois citée dans Donald Kuspit, *Bourgeois (An Interview with Louise Bourgeois)*, New York, Random House, 1988, p. 25. Bourgeois avait déjà évoqué cette histoire quelques années plus tôt : « [...] My father would get nervous looking at us, and he would explain to all of us what a great man he was. So, in exasperation, we grabbed the man, dismembered him, and proceeded to devour him. » Louise Bourgeois citée dans Robert Pincus-Witten, *Bourgeois Truth*, New York, Robert Miller Gallery, 1982, p. 9.

²⁵³ Catherine M. Soussloff, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁴ Catherine M. Soussloff, *op. cit.*, p. 138-158.

le commentateur devient le porte-parole de l'artiste et le spectateur demeure... spectateur, dans le sens d'étranger au processus d'interprétation.

3.3 Les écueils du récit psychobiographique

En 1982, comme nous l'avons mentionné à quelques reprises, Louise Bourgeois décrit pour la première fois l'aliénation, les projections et les déplacements affectifs, ensemble de caractéristiques que Freud nomme « le roman familial »²⁵⁵, dont fut marquée son enfance. Depuis, les commentaires puisant à même le bagage personnel de l'artiste se multiplient, beaucoup étant construits autour d'une chronobiographie omniprésente. Parallèlement à cette situation, cependant, des auteurs de plus en plus nombreux commencent à s'inquiéter de l'importance exagérée accordée aux éléments biographiques dans l'analyse de l'œuvre de Bourgeois. Nous ne ferons ici qu'un résumé de quelques-unes des positions dissidentes. Notons dès maintenant que la méfiance envers une approche psychologique et ses dérivées n'est pas totalement nouvelle. Dans l'introduction à la série d'estampes *He disappeared Into Complete Silence*, publiée en 1947, le critique Marius Bewley nous prévenait déjà des dangers d'une « psycho-inquisitorial session »²⁵⁶. Puis, au milieu des années 1980, l'assistant de Bourgeois Jerry Gorovoy mettait en garde contre le fait que les œuvres elles-mêmes pourraient souffrir d'une trop grande attention portée à la biographie de l'artiste : « Indeed Bourgeois' own statements about her life and work have directed attention away from her formal vocabulary²⁵⁷ ». Conséquemment, la contribution de Bourgeois à l'art contemporain tendrait à être sous-estimée. Beaucoup plus récemment, Robert Storr mentionnait que ce sont les révélations de 1982 qui ont fourni, d'abord pour le meilleur et de manière croissante pour le pire, la plus grande assise interprétative de l'œuvre de l'artiste²⁵⁸. Il remarque que si l'extraordinaire production de Louise Bourgeois a enfin obtenu sa reconnaissance, il faut d'autant plus la séparer de sa présence charismatique, des

²⁵⁵ Robert Storr, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *op. cit.*, p. 40.

²⁵⁶ Marius Brewley cité dans Robert Pincus-Witten, *Bourgeois Truth*, *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁷ Jerry Gorovoy, « Louise Bourgeois and the Nature of Abstraction », *Louise Bourgeois*, New York, Robert Miller Gallery, 1986 (non paginé), cité dans Thomas Kellein, *Louise Bourgeois. La famille*, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁸ Robert Storr, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *op. cit.*, p. 40.

raccourcis qui ont pu être faits sur sa vie et des motivations qu'elle a livrées avec une telle vivacité narrative ²⁵⁹. La volonté de dévoiler le secret de son art ou de sa démarche de création en examinant la vie de l'artiste ferait en sorte que d'autres méthodes d'analyse, tout aussi utiles, sinon plus encore, seraient laissées de côté²⁶⁰. Griselda Pollock a aussi souligné le fait que l'histoire personnelle de Bourgeois qui est racontée et littéralement consommée détourne la discussion du véritable enjeu de son art. Ce qu'elle nomme le psychobiographique tendrait à occulter ce que le travail de cette artiste, avec son excès de logique formelle moderniste combiné à un illogisme d'importation surréaliste, ainsi qu'avec sa manière singulière de mêler les processus canoniques et les processus non conventionnels, met en lumière à propos d'une certaine subjectivité créatrice²⁶¹.

Plusieurs auteurs indiquent que nous pouvons lire dans toutes ces monographies basées principalement sur des faits biographiques une absence d'écho de la mort de l'auteur annoncée par la théorie poststructuraliste. Parmi les spécialistes ayant explicitement discuté de cette question, on trouve Christine Battersby qui souligne, dans *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, que cette mort de l'auteur, très populaire dans le discours savant, s'est trouvée largement ignorée par le discours populaire en tant que tel :

Post-structuralists assure us that the author is dead, adding their voices to previous generations of Marxists critics who have undermined the authority and isolation of the lone author. But in popular culture we find the old vocabulary, and the figure of the artist as hero, as alive and well as ever. Which pictures are bought, which books are read, which plays performed, which films are shown in art centres is largely a product of an aesthetics that assumes the centrality of the author to the work of art.²⁶²

Pour sa part, Soussloff soutient que l'histoire de l'art fut à peine ébranlée par l'idée de la mort du sujet/auteur et la naissance du lecteur, théories particulièrement développées dans

²⁵⁹ Robert Storr cité dans Ji Yoon Han, « Louise Bourgeois : l'échappée du temps », *Vie des arts*, n° 211, été 2008, p. 45-47.

²⁶⁰ Manuel Borja-Villel, « Louise Bourgeois's Défi », *Parkett*, n° 27, 1991, p. 62, cité dans Michaela Unterdörfer, *Louise Bourgeois : Works in Marble = Marmorarbeiten*, Munich/Zurich/New York, Prestel/Galerie Hauser & Wirth/Cheim & Read, 2002, 95 p.

²⁶¹ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 89.

²⁶² Christine Battersby, *op. cit.*, p. 14.

les travaux de Barthes et Foucault. Ceci est dû selon elle au fait que les questionnements poststructuraux n'ont pas vraiment touché aux arts visuels. Plus précisément, la forme générique de la biographie, site par excellence de la construction mythique de l'artiste, serait demeurée intacte parce qu'elle n'a pas été identifiée dans les débats autour de la représentation de l'auteur dans ses textes²⁶³.

Étonnamment, Bourgeois elle-même avait émis certaines réserves sur les déclarations que pouvait faire un artiste à propos de sa création. En 1954, longtemps avant qu'elle ne se mette à parler ouvertement de sa vie personnelle, elle s'était exprimée sur la question :

Il faut toujours prendre avec prudence ce que dit un artiste. L'œuvre achevée lui est souvent étrangère, et parfois elle est très différente de ce que l'artiste sentait ou voulait exprimer lorsqu'il a commencé. [...] L'artiste qui se lance dans des explications sur la prétendue signification de son œuvre ne fait en général qu'en décrire un aspect littéraire secondaire. Le cœur de son impulsion originelle sera trouvé, si on le trouve, dans l'œuvre elle-même.²⁶⁴

Quelques années plus tard, vers la fin de la décennie 1960, elle revenait à la charge dans le même sens : « L'œuvre doit se suffire à elle-même – sans explication, après qu'elle a quitté l'atelier, la pièce commence sa vie propre pour le meilleur et pour le pire – l'intention de celui qui l'a faite n'importe plus dorénavant²⁶⁵ ». C'est donc une attitude profondément ambivalente, entre un désir présumé de laisser l'œuvre à l'interprétation du spectateur et une volonté de lui imposer ou à tout le moins de lui suggérer une voie d'appréhension par une extériorisation du moi privé, qui caractérise Bourgeois et, à sa suite, un bon nombre d'études portant sur son travail.

Ces stratégies de dévoilement ont fait que, plus nous avançons dans le temps, plus les publications sur le travail de Bourgeois se partagent selon deux axes : les études qui veulent s'éloigner du récit ou de l'analyse psychobiographique et celles qui, parce qu'elles font

²⁶³ Catherine M. Soussloff, *op. cit.*, p. 142.

²⁶⁴ Louise Bourgeois, *Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

appel à un corpus grandissant de témoignages et de déclarations de l'artiste, construisent leur argumentaire sur ce matériau à forte composante biographique. En 1999, dans un article intitulé *Old Bones and Cocktail Dresses : Louise Bourgeois and the Question of Age*²⁶⁶, Griselda Pollock présentait Bourgeois comme l'une des dernières artistes en date, après Frida Khalo et Georgia O'Keeffe, à subir les effets contradictoires d'une notoriété aussi soudaine que décalée, avec le risque qu'on la trouve maintenant trop célèbre pour la prendre au sérieux²⁶⁷. Ce manque de sérieux, Pollock le perçoit justement comme un effet de la surenchère psychobiographique au sein de la fortune critique de Bourgeois et des liens simplistes qu'elle pousse à établir entre la vie et l'œuvre. Soussloff décrit plus généralement cette oscillation comme une contradiction inhérente à la forme biographique, tiraillée entre sérieux et trivialité²⁶⁸ et stigmatisée par l'utilisation d'anecdotes. Bourdieu, pour sa part, mentionne que le concept d'histoire de vie est entré subrepticement, mais non sans de sérieuses répercussions, dans le domaine savant²⁶⁹. Il souligne à sa façon que le genre biographique produit une véritable hybridation entre le discours populaire et le discours spécialisé.

Pour en revenir à l'article *Old Bones and Cocktail Dresses*, Pollock y résume efficacement ce qui distingue les approches psychobiographique et psychanalytique. S'élevant contre la première qu'elle associe à un individualisme réducteur, elle se déclare en faveur de la seconde qui s'intéresse aux modalités de l'inscription psychique dans l'œuvre. Il existe pour Pollock une différence fondamentale entre le désir de réinventer l'auteur comme source et comme objet de l'œuvre, dans une espèce de circuit fermé d'expressivité, et la compréhension d'une pratique mettant en scène des processus psychiques à la fois calculés et imprévisibles²⁷⁰. Pollock tient des propos très critiques sur l'approche psychobiographique du travail de Louise Bourgeois²⁷¹. Selon elle, il s'agit à la fois de mauvaise psychanalyse et de mauvaise histoire de l'art. Dans ce cas précis, une des sources

²⁶⁶ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *op. cit.*, p. 71-100.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁶⁸ Catherine M. Soussloff, *op. cit.*, p. 156.

²⁶⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁰ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *op. cit.*, p. 88.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 71-100.

de cette dérive se trouve à être l'artiste elle-même, parce qu'elle a joué un rôle que Pollock qualifie de stratégique, « luring art historians and critics to her work by tempting them with what previously eluded them...²⁷² »

3.4 Aborder l'œuvre au moyen d'un parcours narratif

Parmi les écrits qui placent le sujet artiste au cœur de l'interprétation de l'œuvre, nous souhaitons mettre ici en parallèle deux textes particuliers qui abordent la production de Bourgeois au moyen d'une narration se situant entre biographie, autobiographie et ce que nous appellerons « pseudobiographie ». Curieusement, ces deux textes ont été écrits par des femmes poursuivant chacune une carrière artistique, Mâkhi Xenakis et Marie Darrieussecq. La première, artiste en arts visuels, élabore une sorte de récit photographique à partir des différents lieux où Louise Bourgeois a passé son enfance. La seconde narration, émanant d'une romancière reconnue, présente sous forme de fiction littéraire un parcours des œuvres de Louise Bourgeois. S'appuyant sur les déclarations de Bourgeois à propos de la genèse personnelle de son art²⁷³, les deux auteures plongent dans l'univers infantile de l'artiste afin d'en faire ressortir les éléments les plus révélateurs en termes de portée émotionnelle et imaginative. Les deux textes se trouvent ainsi à la frontière entre la démarche critique et l'œuvre de création. D'une part, Xenakis, par la confrontation d'images, suggère à la fois des rapprochements de motifs et une lecture psychologique de l'œuvre. D'autre part, le texte de Darrieussecq, qui n'affiche aucune prétention à l'exégèse savante et qui ne peut non plus prétendre au titre de monographie, se trouve inclus dans un catalogue d'exposition comprenant des essais plus spécialisés (dont ceux de Marie-Laure Bernadac et Paulo Herkenhoff) qui l'intègrent d'une certaine manière au sein d'un discours sérieux.

²⁷² *Ibid.*, p. 87.

²⁷³ Plusieurs auteurs reprennent littéralement cette expression à leur compte : « Everything that Bourgeois has portrayed since 1947 is something she has experienced in her family. That is the secret of her art. » Thomas Kellein, *La famille*, op. cit., p. 31.

3.4.1 *L'aveugle guidant l'aveugle*

L'ouvrage *L'aveugle guidant l'aveugle*²⁷⁴ est une curieuse monographie écrite par Mâkhi Xenakis et publiée aux Éditions Actes Sud en 1998. À la demande de Bourgeois, Xenakis a fait, entre 1991 et 1993, plusieurs allers-retours entre New York et la France afin de photographier les lieux habités par l'artiste durant son enfance ainsi que le lycée où elle a réalisé ses études. Il s'agit d'une histoire en images, basée sur des faits biographiques, appuyée de nombreux documents et de photos de l'époque mis en parallèle avec des clichés plus récents pris par l'auteure. Le livre regorge de photographies appartenant à Bourgeois, des images de sa famille et de ses collègues de classe, ainsi que d'autres documents tirés des archives du lycée qu'elle a fréquenté. On peut même y voir des pages de cahiers de musique et de géométrie de Bourgeois. Entre toutes ces photographies sont insérées des reproductions d'œuvres, gravures, sculptures ou dessins exécutés par l'artiste. Si nous évoquons au début du chapitre la triple vocation de la monographie artistique, c'est-à-dire biographique, iconographique et critique, force est de constater que le troisième élément est dans ce cas-ci presque entièrement délaissé.

Un commentaire de Mieke Bal peut ici servir à éclairer le dispositif de cet ouvrage. Dans un article portant sur la dimension narrative de l'œuvre de Bourgeois, en particulier la série *Cells*, Mieke Bal examine les différents types d'antériorité que l'on retrouve dans les modes narratifs les plus communs. Par antériorité, elle entend la considération d'une œuvre comme l'illustration d'une histoire qui la précède. L'œuvre est pour ainsi dire subordonnée à cette source et son succès se mesure en termes d'adéquation. L'analyse iconographique traditionnelle se fonde en partie sur l'antériorité dont parle Bal. En effet, l'iconographie procède d'une certaine forme d'antériorité quand elle sert à repérer les sources textuelles ou picturales d'une œuvre afin de l'expliquer ou de bien la situer par rapport à une certaine

²⁷⁴ Mâkhi Xenakis, *L'aveugle guidant l'aveugle*, Arles, Actes Sud, 1998, 105 p. Le choix du titre, faisant référence à celui d'une œuvre datant de 1947, n'est pas anodin en ce sens qu'il contribue lui aussi à mettre l'accent sur les liens étroits entre art et biographie. En effet, non seulement s'agit-il du titre d'une œuvre de Bourgeois, il annonce aussi le rapprochement fait dans le livre entre cette œuvre et la photographie où l'on voit Louise Bourgeois enfant qui joue à l'aveugle en compagnie de son père. Cette dernière photographie est celle qui fut montrée dans *Child Abuse* pour servir en quelque sorte à prouver le drame familial.

lignée²⁷⁵. Elle fonctionnerait d'une manière similaire dans de nombreuses œuvres de Bourgeois, dont les séries des araignées et des « cellules », même si les sources se trouvent ici à être toutes personnelles (l'araignée serait la mère de l'artiste, les bouts de tapisseries à l'intérieur et sur les parois de la cellule *Spider* viendraient de l'atelier de ses parents, etc.)²⁷⁶. Bal explique que l'antériorité est aussi ce qui forme la base des descriptions biographiques ou psychanalytiques servant à situer un travail artistique :

Here, the timeline spans not the history of mythology and art but the life of the artist. This life as a narrative allegedly inhabits the work it yields, shaping it and informing its affective and aesthetic power. And when biographical criticism explains motifs with reference to the artist's life, biographism blends with iconography.²⁷⁷

Dans *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, un ouvrage dont il a été question au premier chapitre, Rosalind Krauss signale que l'art moderne s'inaugure par une remise en question du principe d'antériorité que la discipline de l'histoire de l'art ne réussit pas, elle, à liquider. Prenant pour cas de figure la pratique de Rodin, elle démontre comment ce dernier favorise l'émergence de la signification à partir de l'expérience, celle du sculpteur au cours du processus de création, puis celle du spectateur au moment de la réception²⁷⁸. Si l'art moderne est ainsi basé sur un rejet du principe d'antériorité, il est clair qu'une grande partie du discours entourant le travail de Bourgeois ne se conforme pas tout à fait à ce modèle, du moins en ce qui concerne les textes dont il est question dans cette partie de notre analyse.

Pour en revenir à l'ouvrage de Xenakis, celle-ci nous laisse deviner une certaine familiarité, voire une connivence, entre elle et l'artiste, une familiarité que l'on cherche aussi à instaurer entre l'artiste et le lecteur. Chez Xenakis, la stratégie se fonde sur des liens d'amitié. L'auteure raconte au début du livre ses premières rencontres avec Bourgeois et explique

²⁷⁵ Mieke Bal, « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 170-172.

²⁷⁶ Dans le même ordre d'idées : « [...] dans les gravures qu'elle réalisera pour le livre d'Arthur Miller, *Homely Life, A Girl* (1992), elle dessine des fleurs aux tiges cassées, faisant ainsi allusion au drame familial de son enfance. » Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁷ Mieke Bal, « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object », *op. cit.*, p. 177.

²⁷⁸ Rosalind, Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, *op. cit.*, p. 34.

comment elle en est venue à la réalisation de sa monographie. Elle nous laisse deviner entre les deux femmes une affection singulière, portée par des préoccupations artistiques communes et par des émotions partagées. L'admiration que l'on pressent à la lecture de l'ouvrage fait en sorte que ce dernier se trouverait à la frontière entre la monographie et le livre-hommage.

Tout au long du récit, une vague ambiguïté entoure la figure de la narratrice. Cette dernière, en effet, est avant tout présente pour faire parler les images, leur faire évoquer des sentiments, susciter chez Bourgeois le besoin de s'exprimer et même lui faire revivre émotionnellement les expériences de son enfance. Comme l'explique l'auteure au tout début, ce livre s'est écrit à deux voix, celle de Louise Bourgeois face aux images retrouvées et celle de l'auteure qui guide le parcours et tente de rendre compte de l'aventure dans laquelle l'artiste l'a fait plonger²⁷⁹. L'indistinction entre l'artiste et l'auteure qui écrit sur elle est par exemple perceptible dans ce commentaire, évoquant la visite de Xénakis au lycée Fénélon : « Je voyais Louise petite fille, dans la cour de récréation, parcourant cet univers d'escaliers vertigineux, de couloirs sombres aux portes multiples et aux cloisons vitrées et, en même temps, c'était comme si je me retrouvais dans l'œuvre même de Louise Bourgeois²⁸⁰ ». L'auteure insère dans son ouvrage des fragments d'entretiens où elle questionne Bourgeois sur certains moments particuliers de son enfance. Il est clair dès le départ que c'est Bourgeois qui guide les pas de Xénakis. Cette dernière explique par exemple : « Louise ne m'avait pas demandé d'aller au cimetière de Clamart. Je ne suis pas entrée²⁸¹ ». À quelques reprises, l'accent est mis sur des événements plus marquants ou douloureux, comme « l'épisode du vestiaire », où l'enfant avait reçu un zéro de conduite pour une mauvaise action qu'elle n'avait pas commise (ses parents devaient par la suite la retirer du lycée). Xénakis insère, dans les pages où est raconté ce souvenir, différentes photographies de sculptures dans lesquelles sont suspendus des vêtements. Les liens proposés par l'auteure s'avèrent donc, dans l'ensemble, relativement simples et faciles à établir; ils procèdent par rapprochements thématiques et formels. Une photographie

²⁷⁹ Mâkhi Xénakis, *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

montrant du mobilier d'infirmerie prise dans le lycée par Xenakis est ainsi juxtaposée à une photo de *Cell I* (1991) présentant entre autres un lit et une chaise en fer. Une photo de la rambarde du grand escalier du lycée est jumelée avec la porte en fer forgé de l'atelier de Bourgeois situé à Brooklyn, porte conçue par l'artiste. S'il est tout à fait plausible qu'une partie de l'imagerie de Bourgeois provienne de ces souvenirs d'enfance, les raccourcis employés par Xenakis font en sorte que la portée significative des œuvres se trouve pour le moins limitée et participe à ce que Krauss nomme une « esthétique de l'autobiographie ». Le procédé mis en œuvre dans l'ouvrage n'est pas non plus sans évoquer le fonctionnement en boucle que Bourdieu attribue à l'histoire de vie et à sa tendance à produire un ensemble cohérent et fermé. En discutant l'interprétation d'œuvres de Picasso faite par William Rubin, Rosalind Krauss souligne que ce dernier tentait de prouver que derrière chaque tableau se trouvait un modèle (dans le cas de Picasso une femme) appartenant au monde réel²⁸². Avec *L'aveugle guidant l'aveugle*, le lecteur averti aura aussi cette impression que l'auteure cherche à démontrer, preuves à l'appui, que derrière chaque œuvre se cache du réel, sous la forme d'objets et d'images liés à des souvenirs précis. Cet ouvrage rejoint un autre commentaire de Krauss à propos d'un livre sur Picasso « dans lequel chaque aspect de son œuvre, sans exception, est envisagé comme une réponse [...] à un événement spécifique de sa vie privée²⁸³ ». On voit le même procédé se répéter dans la fortune critique de Bourgeois où l'identification des thèmes et des motifs mène directement à la biographie²⁸⁴.

C'est ainsi qu'au moyen d'une alternance constante entre le présent et le passé, des liens inattendus et parfois suspects sont créés. À titre d'exemple, en faisant référence à une œuvre de Bourgeois dans laquelle il y a un escalier d'environ une dizaine de marches et dont le titre est *No Exit* (1988), Xenakis raconte un moment de sa propre visite du lycée Fénélon et s'exprime sur ce qui semble pour elle signifier autre chose qu'une simple coïncidence : « Soudain, au bas d'un escalier, comme pour se jouer de mon émotion, un panneau de chantier vint me bloquer le passage. Il portait l'inscription SANS ISSUE. Quel étrange hommage, naturel et silencieux, rendu à Louise...²⁸⁵ » Ce qu'il nous faut retenir d'un

²⁸² Rosalind Krauss, « Au nom de Picasso », *op. cit.*, p. 180-81.

²⁸³ *Ibid.*, p. 181.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁸⁵ Mâkhi Xenakis, *op. cit.*, p. 38.

ouvrage comme celui-ci est le postulat sur lequel il repose : celui qu'il existe une symbiose entre l'œuvre et son créateur, obtenue au prix de nombreuses ellipses chronologiques liant présent et passé au sein d'une sorte d'intemporalité absolue où se manifeste l'artiste absolu, pour emprunter l'expression de Soussloff. Cette ambiguïté temporelle est d'ailleurs ce qui nous amène à nous intéresser à un deuxième texte pour le moins singulier par la manière dont il aborde les œuvres de Bourgeois.

3.4.2 Dans la maison de Louise

Tout comme nous l'avons vu avec le texte de Xenakis, celui de Darrieussecq est aussi porté par un sentiment d'intimité. Dans ce cas-ci, c'est d'abord le titre du texte, *Dans la maison de Louise*, qui nous en fournit un indice. À l'instar de ce qui se passait avec Xenakis, la familiarité réelle ou fantasmée de l'auteure avec l'artiste sert de caution à la bonne interprétation de l'œuvre. Le texte de Marie Darrieussecq fut publié sous forme de livret accompagnant le catalogue de l'exposition *Louise Bourgeois : œuvres récentes*²⁸⁶. Cet essai, d'une dizaine de pages, raconte un parcours imaginaire dans une maison constituée de nombreuses pièces qui se trouvent à être en fait des œuvres de l'artiste : les « cellules », installations de Bourgeois datant pour la plupart des années 1990, et d'autres œuvres faisant ou non partie de l'exposition. On reconnaît tout au long de cette « histoire » des références, parfois claires et parfois plus subtiles, aux objets produits par Bourgeois²⁸⁷. La narratrice relate comment elle arpente les pièces, conjuguant l'action tantôt au passé, tantôt au présent, se réappropriant d'une certaine manière l'imaginaire de Bourgeois à son propre compte. Tout comme chez Xenakis, son identité demeure ambiguë. On pourrait croire, à certains moments, qu'il s'agit de Louise Bourgeois enfant, réinventée par l'auteure.

²⁸⁶ Cette exposition itinérante fut présentée en 1998 et 1999 au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, au Centro Cultural de Belém, au Malmö Konsthall ainsi qu'à la Serpentine Gallery.

²⁸⁷ Par exemple, la phrase « J'ai habité ce corps. Je le connais. Il a plusieurs étages. Je crois savoir qu'on y accède par une large bouche centrale [...] un bec descend en escalier pour vous y cueillir. » fait référence aux dessins de la série *Femme-Maison* (1946-47) et dans celle-ci : « Je ne crois pas avoir rêvé : derrière cette porte j'ai vu trois grosses boules blanches », la narratrice fait explicitement allusion à l'œuvre *Cell (Three White Marble Spheres)* (1993). Marie Darrieussecq, « Dans la maison de Louise », *Louise Bourgeois : œuvres récentes = Recent Works*, Bordeaux/Londres/Paris, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux/Serpentine Gallery/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, p. 4,6.

Bien que le texte de Darrieussecq ne puisse être considéré comme une monographie au sens entendu du terme – il s'agit d'un écrit relativement court qui ne présente pas d'analyse ou d'étude exhaustive d'un œuvre – il est intéressant de s'y arrêter un moment puisqu'il s'agit tout de même d'une forme de commentaire dont la production artistique de Bourgeois constitue l'axe central. Même si ce texte pourrait d'une certaine manière être classé dans la catégorie des hommages (il n'est pas annoncé comme tel²⁸⁸), nous choisissons plutôt ici de le placer dans le genre que Mieke Bal nomme « literary narrative²⁸⁹ ». Bal se réfère d'ailleurs spécifiquement à ce texte de Darrieussecq (au moyen d'une note infrapaginale) dans une discussion portant sur la série d'araignées – dessins, sculptures et installations créées par Bourgeois depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'auteure explique que cet ensemble, parce qu'il est principalement évoqué ou expliqué à partir de citations de l'artiste, résiste en quelque sorte à toute analyse critique. Pour cette raison, la plupart des commentaires s'y rattachant relèvent de la fiction littéraire. Bal se demande comment il est possible de voir une araignée géante « and not go back to childhood curiosity, comfort, terror, indeed, to actively experiencing those feelings?²⁹⁰ » C'est justement ce que semble faire la narratrice de l'histoire dont il est question ici, c'est-à-dire un retour à l'enfance qui s'exprime à même le langage utilisé dans le texte, que ce soit au moyen de certaines comparaisons fortement imagées (« une bouche ventrale, un peu comme au centre d'une pieuvre », « j'ai seulement entendu des souffles, comme une grosse bête à plusieurs têtes », « bleue comme le ciel », etc.) ou bien par l'usage d'un certain vocabulaire rappelant l'univers de l'enfant (bercer, emmailloter, border, se balancer, ballon, cachette, etc.). L'insistance de l'artiste à lier son œuvre à ses propres souvenirs est ainsi reprise par l'auteure qui se trouve, comme bien d'autres commentateurs, à emprunter librement la voix de Bourgeois, autant dans ses métaphores que dans ses thématiques (entre autres celles de

²⁸⁸ L'œuvre *Sainte Sébastienne II : hommage à Louise Bourgeois* (2007) (*Sainte Sébastienne* est le titre d'un dessin de Bourgeois datant de 1987) entre plus clairement dans cette catégorie d'œuvre-hommage. Il s'agit d'un coffret, édité à 14 exemplaires, dans lequel on trouve une peinture sur bois de Françoise Sullivan et des plaques de métal sur lesquelles de courts poèmes, rédigés par les écrivaines Denise Desautels et Hélène Dorion, sont gravés. Dans ces poèmes sont mentionnés des thèmes ou des motifs que l'on retrouve dans les œuvres de Bourgeois : la lame, le clou, la couleur rouge, la flèche, etc.

²⁸⁹ Mieke Bal, « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object », *op. cit.*, p. 104. Bal fait appel à ce concept pour décrire le type de textes suscités par la série d'œuvres ayant pour thème l'araignée. Bal précise que l'aspect le plus souvent discuté quand il est question de cet ensemble d'œuvres – l'esprit ou l'essence du passé qu'elle convoque – est aussi son aspect le plus fortement narratif.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

la réparation et de l'enfermement) pour créer une fiction collée sur le discours autobiographique de l'artiste²⁹¹.

La dérive littéraire adoptée délibérément par Darrieussecq ne lui est pas exclusive. En fait, on la retrouve même au sein de commentaires habituellement rédigés avec une grande objectivité et dans un style plutôt neutre, comme le sont les notes biographiques. Dans le cas de Bourgeois, même ce type de données factuelles s'entoure à l'occasion de ce que l'on pourrait appeler une aura romanesque. Par exemple, dans le même catalogue où est publié le texte de Darrieussecq, l'enfance de Louise Bourgeois est ainsi résumée par un auteur qui mime à sa manière le mode narratif auquel se prête l'interprétation de l'œuvre :

Aiguilles, fuseaux, laines, écheveaux baignent l'enfance de la petite fille, sous l'œil bienveillant de sa mère, figure aimante et attentive qui supporte patiemment le père frivole et volage. L'intrusion dans le foyer familial de Sadie, la jeune maîtresse anglaise de son père, révolte Louise, qui en conservera une solide rancœur...²⁹²

Y a-t-il moyen d'échapper à cette contamination? Des références à certains auteurs plus critiques nous ont déjà permis de suggérer que oui. Nous verrons maintenant comment il est possible de se détacher de la voix de l'artiste tout en exploitant judicieusement les sources que constituent les différents documents (textuels et visuels) qui se trouvent au dossier « Bourgeois », c'est-à-dire en évitant le piège, signalé par Pollock, de faire à la fois de la mauvaise psychanalyse et de la mauvaise histoire de l'art.

3.5 Mignon Nixon et l'approche psychanalytique du travail de Bourgeois

Parmi les nombreux auteurs s'étant penchés sur la production artistique de Louise Bourgeois, quelques-uns ont déployé des stratégies efficaces, sinon inventives, afin

²⁹¹ Le texte se termine ainsi : « Alors ma peur disparaît dans un silence complet », reprenant presque textuellement le titre d'une série de gravures de Bourgeois, *He disappeared Into a Complete Silence* (1947).

²⁹² L'auteur de ces notes n'est pas spécifié. Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois : œuvres récentes = Recent Works*, op. cit., p. 111.

d'arriver à une interprétation qui ne soit pas surdéterminée par le biographique et qui recherche DANS l'œuvre l'intentionnalité DE l'œuvre. Parmi les démarches les plus intéressantes, on trouve par exemple une étude de Marie Jane Jacob dans laquelle la tentation du mode narratif est affrontée comme telle puisque l'auteure met les œuvres de Bourgeois en rapport avec les contes pour enfants²⁹³. Alex Potts, comme nous l'avons vu au premier chapitre, choisit d'examiner le travail de Bourgeois dans sa relation à l'espace, notamment l'espace d'exposition, et dans son rapport au spectateur. Pour sa part, dans un ouvrage portant essentiellement sur l'installation *Spider* de 1997²⁹⁴, Mieke Bal développe certaines idées déjà abordées dans l'article discuté plus haut et met l'emphasis sur la compréhension d'une œuvre dans sa relation au temps présent. Elle aborde cette œuvre dans son rapport à l'architecture et installe la narration comme un outil de compréhension, plutôt que comme une clé d'interprétation²⁹⁵.

Parmi les exemples les plus sérieux et les plus consistants de monographies produites au cours des dernières années sur l'art de Bourgeois, se trouve une étude écrite par l'historienne de l'art Mignon Nixon sur laquelle nous voulons nous arrêter parce qu'elle adopte un mode d'approche apparemment sensible aux stratégies plastiques de l'artiste elle-même, sans toutefois ignorer la portée autobiographique de l'œuvre. En effet, après avoir rédigé plusieurs articles sur le travail de Bourgeois²⁹⁶, Nixon publia en 2005 un ouvrage intitulé *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*²⁹⁷, dans lequel elle se propose de revisiter, sous l'angle de la psychanalyse, la production sculpturale de Louise Bourgeois depuis les années 1940 jusqu'au milieu des années 1980. En l'absence d'unité formelle et stylistique qui, selon toute apparence, fait défaut à l'œuvre de Bourgeois, l'auteure souhaite élaborer un cadre d'interprétation dont l'ampleur et la flexibilité réussiraient à englober l'ensemble de la production de l'artiste et à définir, pour les besoins de l'analyse, la trame narrative la sous-tendant.

²⁹³ Mary Jane Jacob, « Papiers pleins – pensées plumes – paroles privées », *op. cit.*, p. 141-147.

²⁹⁴ Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 88 p.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 3-4

²⁹⁶ Mignon Nixon, « Bad Enough Mother », *October*, n° 71, hiver 1995, p. 71-92; Mignon Nixon, « Eating Words », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, p. 55-70; Mignon Nixon, « Louise Bourgeois' Fillette », *Parkett*, n° 27, 1991 p.49-51.

²⁹⁷ Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, *op. cit.*, 338 p.

L'étude de Nixon choisit de mettre en relation trois composantes de la démarche de Bourgeois : le surréalisme, la psychanalyse et le féminisme. Nous avons examiné, dans le deuxième chapitre, quels liens Bourgeois a pu entretenir avec la théorie féministe. Dans l'étude de Nixon, il s'agira plutôt, en élargissant l'angle d'approche, de tenir compte d'un ensemble de forces conférant à l'œuvre sa pertinence et son originalité. Alors que l'engagement féministe avait permis d'expliquer le refus de l'artiste de se soumettre à la domination d'un schéma patriarcal dominé par les concepts d'influence et de généalogie, l'approche psychanalytique met en lumière la résistance de Bourgeois au critère formel de consistance et de développement artistique continu (ce qui, dans la pratique artistique, se ramène au concept d'évolution). Selon Nixon, Bourgeois participe à l'histoire de l'art en étant un témoin à la fois privilégié et actif de l'interaction entre féminisme et psychanalyse. L'auteure cherche à démontrer que Bourgeois, anticipant l'attitude postmoderniste, a puisé sa logique dissidente dans son milieu environnant – c'est-à-dire le Paris des années trente, où l'artiste a subi son premier revers professionnel dans le cercle surréaliste, et le New York des années quarante aux années soixante-dix. Pour y arriver, Nixon examine le travail de Bourgeois en le mettant en relation avec les discours artistiques et théoriques de ces périodes. S'appuyant sur une documentation riche et diversifiée, dont plusieurs traités de psychanalyse et quelques études de cas, Nixon a également recours aux déclarations de l'artiste tirées d'écrits antérieurs ou d'entrevues réalisées aux fins de l'ouvrage. Elle développe ses arguments de manière chronologique en analysant des œuvres ou séries d'œuvres qui représentent pour elle des moments clés dans la production artistique de Bourgeois, parmi lesquels son passage du dessin à la gravure puis à la sculpture, chaque pratique pouvant être reliée à un concept psychanalytique particulier, et non uniquement à un épisode traumatique comme c'est souvent le cas avec des lectures psychobiographiques. L'affirmation principale de l'ouvrage demeure néanmoins l'appui éclairé accordé par Bourgeois, tout au long de sa carrière, aux théories de Melanie Klein, plus précisément en ce qui a trait à la psychanalyse des enfants. Bourgeois avait d'ailleurs entrepris, vers 1960, des démarches afin de poursuivre des études professionnelles dans ce domaine. L'auteure dépasse ainsi les commentaires qui se contentent de relier l'œuvre à l'inconscient de l'artiste et aux traumatismes de son enfance pour au contraire situer Bourgeois en dialogue

continu et souvent conscient avec la psychanalyse. C'est ici que l'on peut insérer la distinction amenée par Griselda Pollock entre psychobiographie et psychanalyse. Contrairement à la psychobiographie qui cherche à repérer les relations entre la vie et l'œuvre, Pollock explique que les lectures psychanalytiques de pratiques artistiques se situent à l'intersection d'histoires singulières et des conditions structurelles, à la fois structure psychique et structure langagière, pour créer une signification engageant d'autres subjectivités que celle du créateur²⁹⁸.

Une piste empruntée par Nixon pour arriver à une lecture cohérente de l'ensemble de l'œuvre de Bourgeois est le lien que cette dernière a entretenu avec le surréalisme. L'auteure s'attarde cependant, dès le premier chapitre, à dégager cette relation du simple rapport d'influence. Nixon choisit plutôt d'analyser l'origine sociale et psychique de l'ambivalence de Bourgeois par rapport au mouvement ainsi que sa mise au défi de la culture patriarcale en vigueur chez les surréalistes. Cette position de l'artiste trouve sa

source dans sa rencontre avec le groupe, d'abord à Paris puis à New York, où elle fut en quelque sorte rejetée sur le plan professionnel. Si Bourgeois aspirait au début à rejoindre les rangs des surréalistes, Nixon démontre qu'elle s'est plutôt acharnée par la suite à attaquer leur paternalisme (incarné par la figure d'André Breton) et celui de l'avant-garde en général, entre autres au moyen de la parodie²⁹⁹. Cette stratégie est d'ailleurs perceptible dans une photographie prise en 1947 et mettant en scène l'artiste, agenouillée

Illustration retirée

Figure 17 Photographie de Louise Bourgeois avec Joan Miró prise dans sa maison à New York, 1947, Louise Bourgeois Archive, New York.

dans une pose de déférence un peu ridicule devant un Joan Miró, faussement autoritaire, assis sur un trône simulé (fig. 17). Avec sa série *Femme Maison*, Bourgeois défie encore

²⁹⁸ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *op. cit.*, p. 88.

²⁹⁹ Mignon Nixon, « Discipleship : Deference and Difference », *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, *op. cit.*, p. 13-52.

une fois, mais différemment, les hiérarchies de genre perpétuées par l'avant-garde. Elle s'y affirme comme femme par l'introduction de l'image de la mère et de la vie domestique. Dans les dessins, des représentations de femmes dont les parties supérieures sont cachées par des maisons qu'elles portent littéralement sur leurs épaules, Bourgeois imite la discontinuité stylistique du surréalisme tout en parodiant les

Illustration retirée

Figure 18 Robert Mapplethorpe, planche contact d'une séance de photographie avec Louise Bourgeois et *Fillette*, gélatine d'argent, 50,8 x 40,6 cm, 1982. ©1982 the Estate of Robert Mapplethorpe.

cadavres exquis. Plus loin dans l'ouvrage, Nixon démontre comment, dans les photographies que Robert Mapplethorpe a prises de Bourgeois avec sa sculpture *Fillette* en 1982 (fig. 18), l'artiste met en scène une représentation de la relation mère-enfant, phénomène très rare dans l'univers artistique moderne. Selon l'auteure, Bourgeois aurait ainsi cherché à parodier la convention freudienne voulant que tout désir charnel soit en réalité un désir de maternité et ceci en révélant une attitude à la fois castratrice et protectrice face à l'enfant-phallus³⁰⁰.

Nixon revient ensuite sur une série d'œuvres datant de la fin des années 1940, l'ensemble de gravures intitulé *He Disappeared Into Complete Silence*, pour positionner Bourgeois en dialogue direct avec les théories de Mélanie Klein³⁰¹. Nixon explique que la gravure fut pour Bourgeois un moyen de franchir un pas décisif en direction de la sculpture, ce qui exigeait une redéfinition des relations entretenues avec le surréalisme et la psychanalyse. Contrairement à ce qui se passait avec les œuvres surréalistes, l'incident narratif des

³⁰⁰ Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, op. cit., p. 79.

³⁰¹ Mignon Nixon, « He Disappeared Into Complete Silence : Phantastic Reality », *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, op. cit., p. 83-117.

gravures se trouvait réduit à sa plus simple expression alors que le mode de transcription, réputé sans effort avec le surréalisme (au moyen d'une pratique automatiste), se voyait complexifié (le procédé de la gravure étant ardu). Abordant ce groupe de gravures par le modèle d'analyse de Klein, Nixon reconnaît dans l'arrangement des planches la reprise d'un schéma maniaco-dépressif dans lequel la psyché pivote autour de deux pôles, incarnant la position paranoïde schizoïde et la position dépressive. Cette dernière, qui peut entre autres apparaître au cours d'un processus de deuil, est manifeste dans les premières sculptures de Bourgeois qui marquent l'entrée définitive de son travail dans l'univers tridimensionnel. L'artiste confirme d'ailleurs que les figures de *Personnages* (1949) représentent les amis et les membres de la famille laissés derrière lors de sa venue en Amérique. Conformément aux idées de Klein sur le processus de deuil, ces figures participent à une reconstruction du passé comme première étape du processus de détachement et de réparation. Dans un autre d'ordre d'idées, mais toujours concernant le groupe de sculptures *Personnages*, l'ambivalence maternelle trouve à s'exprimer dans *Portrait of Jean-Louis* (œuvre réalisée alors que l'artiste était en colère contre son fils). Un tel objet permettait à la mère d'exprimer ses pulsions agressives envers l'enfant tout en empêchant la réelle agression de se produire. La dynamique articulant la relation mère-enfant serait aussi au cœur du changement survenu dans la sculpture de Bourgeois au début des années soixante, moment où l'artiste abandonne les formes rigides pour s'aventurer dans un univers de matériaux fluides et malléables. Si Klein a voulu, par ses travaux, saisir les débuts d'une vie psychique, Bourgeois souhaitait pour sa part, selon Nixon, examiner et représenter le processus d'émergence de la subjectivité. Pour les deux femmes, le moment originaire se situerait dans la pulsion de mort issue des tendances destructrices qui accompagnent le début de la vie.

Nixon affirme encore que la représentation du corps en morceaux, élaborée par Bourgeois au cours des années 1960 et 1970, est à mettre directement en lien avec l'objet partiel, un des concepts clés de la théorie kleinienne, dont le sein constitue l'archétype. En effet, les premières fantaisies de l'enfant émergeraient d'un corps en proie à l'anxiété et à l'agressivité envers le sein qui est à la fois un objet d'amour et de haine. Bourgeois, grâce à

la constitution obsessionnelle d'un répertoire d'objets partiels, aurait ainsi produit les éléments d'un renouveau radical de l'entreprise sculpturale moderniste, de sa grammaire et de ses matériaux³⁰². Dans cette optique, l'œuvre *Femme-couteau* (datant de 1969 et reprenant le phallus de *Fillette* comme objet partiel) représente l'objet fétiche au féminin, chose impossible dans la pensée de Freud puisque la femme ne pouvait craindre de perdre ce qu'elle n'avait pas d'entrée de jeu. Représentant l'anxiété de mutilation chez la femme, *Femme-Couteau* retourne ainsi l'objet de l'agression, un des thèmes chers à Klein, contre l'ennemi.

Le fil conducteur dans l'œuvre de Bourgeois serait alors, selon Nixon, l'exploration de la « réalité fantastique »³⁰³ du rôle maternel. Alors que l'entreprise théorique de Melanie Klein consista à réorienter la psychanalyse à la fois vers la pulsion de mort et vers la mère, Bourgeois a cherché tout au long de son œuvre à travailler sur la pulsion de mort ou sur l'agression comme effet de la relation mère-enfant. L'imaginaire de cette relation a comme source la mère en tant que lieu privilégié d'investigation artistique et théorique. Allant plus loin que Klein, Bourgeois aurait inventé l'ambivalence maternelle comme position psychique dotée d'un grand potentiel imaginatif³⁰⁴. De cette puissance, témoignent ses œuvres intitulées *Spider* dans lesquelles la mère apparaît de nouveau comme figure d'anxiété et d'ambivalence, gardienne de la pulsion de mort. Si, chez Freud, l'ambivalence était transmise de père en fils, elle naît chez Klein de la lutte de l'enfant avec le corps maternel. C'est ainsi qu'encore une fois, Bourgeois se manifeste en opposition avec la culture patriarcale.

Pour Nixon, il ne fait donc aucun doute que Bourgeois, en embrassant à la fois la mère et la pulsion de mort comme sujets (dans un dialogue constant avec les théories de Klein), a

³⁰² Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, op. cit., p. 225.

³⁰³ Nixon fait ici référence à une expression employée par Bourgeois elle-même pour qualifier ses expérimentations avec la sculpture. Elle reprend une citation de Bourgeois d'abord publiée dans Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, New York, Museum of Modern Art, 1982, p. 18. Nixon compare cette « réalité fantastique » à la *phantaisie* chez Melanie Klein (écrite ainsi pour marquer une différence d'avec le concept de fantaisie chez Freud qui serait pour ce dernier le résultat de l'esprit inconscient) qu'elle décrit comme un effet des instincts liés au corps. Mignon Nixon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, op. cit., p. 8.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 270.

contribué à modifier radicalement l'histoire de l'art du 20^e siècle. C'est la réputation dissidente de la psychanalyse kleinienne des enfants, provoquée par les distances prises envers Freud, qui semble avoir attiré Bourgeois. Elle lui aurait suggéré une pratique capable d'ébranler l'orthodoxie freudienne sur laquelle s'était construit le surréalisme, pour ensuite lui permettre de penser le féminisme en termes psychanalytiques³⁰⁵. En résumé, si les théories de Klein sur la réalité « phantastique » de l'objet partiel et la pulsion de mort aident à comprendre la sculpture de Louise Bourgeois, ce n'est pas seulement parce que ces théories se sont avérées cruciales à un certain moment de sa production, mais surtout à cause de la puissance explicative qu'elles entretiennent par rapport au travail de l'artiste qui repense les hypothèses oedipiennes du surréalisme et de la psychanalyse freudienne.

C'est donc par cette analyse complexe que Mignon Nixon positionne Bourgeois non plus comme une artiste victime de son passé et de ses sentiments, mais plutôt comme une théoricienne et comme un fin stratège. L'art de Bourgeois participe ainsi à l'histoire du féminisme et de la psychanalyse, mais aussi à l'histoire de l'art moderne. Nixon prend position pour une approche psychanalytique fertile plutôt que pour une lecture psychobiographique anecdotique et à la limite improductive.

Parce que la monographie intègre de manière naturelle le biographique, les commentaires qui s'éloignent d'une telle formule, ou bien traitent l'usage de motifs biographiques avec une distance critique, tendent de manière générale, du moins pour le moment, à s'exprimer en-dehors du cadre monographique, que ce soit lors de colloques tenus à l'occasion d'expositions ou au moyen d'articles de divers spécialistes de l'oeuvre de Bourgeois. On peut entre autres en voir une démonstration dans le numéro spécial de la revue *Oxford Art Journal* publié en 1999, dont plusieurs articles ont été mentionnés tout au long de cette analyse, dans lequel six auteurs s'expriment sur autant d'aspects du travail de Bourgeois, que ce soit la question de l'anxiété liée à son âge avancé³⁰⁶, ou la question de la préhistoire

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 264.

³⁰⁶ Griselda Pollock, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *op. cit.*, p. 71-100. Dans cet article, Pollock souhaite éviter les pièges de la psychobiographie et s'éloigner de toute notion d'influence. Elle soutient que les installations de Bourgeois des années 1990 sont en dialogue avec certains contemporains de l'artiste comme Marcel Duchamp et Mary Kelly dont les oeuvres se penchent sur la représentation de la sexualité et du désir.

comme ressource culturelle³⁰⁷, pour ne nommer que ceux-là. Si elles demeurent attachées aux éléments de vie, ces différentes études s'y réfèrent sans toutefois s'y restreindre afin d'ouvrir le discours sur Bourgeois qui parfois, nous l'avons vu, semble dériver d'un raisonnement circulaire.

³⁰⁷ Ann M. Wagner, « Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies », *Oxford Art Journal*, *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 3-23. Dans cet essai, Wagner s'éloigne de deux des présupposés traditionnels que sont, dans l'appréhension du travail de Bourgeois, l'impossibilité d'une classification stylistique et la biographie comme outil de compréhension adéquat. Elle propose plutôt d'éclairer l'œuvre de Bourgeois au moyen de notions de régression, d'un retour à l'art paléolithique et à la géologie de la caverne comme stratégie sculpturale.

Conclusion

L'analyse de la fortune critique de Bourgeois que nous avons proposée et structurée autour de trois axes répondant à autant d'aspects majeurs de la réception de son travail, nous a menée à comprendre comment s'articulait le réseau d'interprétations de la production de cette artiste et à en dégager les principaux éléments. Ayant comme point de départ une œuvre complexe couvrant près de trois quarts de siècles, nous avons relevé les différentes approches ayant permis, au fil du temps, d'en évaluer la signification et la pertinence. L'angle historiographique que nous avons privilégié nous a donné l'occasion de faire l'examen de quelques genres d'ouvrages, principalement l'histoire générale d'un médium (*survey*) et la monographie d'artiste, qui tiennent encore une large place dans l'écriture de la discipline.

Nous avons vu ainsi que l'intégration de Bourgeois dans les grandes histoires de la sculpture dépend d'abord et avant tout du point de vue privilégié par l'auteur de chacun de ces récits. Le premier chapitre nous a permis de comprendre comment s'est façonnée au fil des décennies l'idée que cette artiste apportait une quelconque contribution au développement de son médium. La reprise de certains éléments d'analyse, comme les aspects totémiques et la dimension « installative » des sculptures de Bourgeois, éléments qui demeurent essentiellement attachés à l'objet sculptural en tant que tel, à sa forme et à sa syntaxe, s'est révélée l'aspect majeur de l'art de Bourgeois mis à jour par notre examen.

Nous avons observé, par exemple, que la sculpture de Bourgeois ne s'accorde pas de manière générale avec ce que certains historiens comme Herbert Read et Jack Burnham considèrent comme authentiquement moderne. Ces deux auteurs pensent que la sculpture contemporaine continue d'avoir des liens avec la manifestation du vivant (ce qui ne marque pas une rupture complète avec l'histoire du médium), mais qu'il s'agit d'une expression complètement transposée par rapport à la représentation traditionnelle du corps humain. Pour Herbert Read, la sculpture la plus significative de son temps demeure attachée à une

certaine forme de figuration organique métaphorisée qui véhicule un principe vitaliste mystérieux. Sa conception du travail de Bourgeois et plus spécifiquement de sa série *Personnages* inscrit implicitement l'œuvre de l'artiste au cœur d'un réseau de production d'œuvres animistes qui rejoignent l'inconscient collectif. La présence de Bourgeois dans le survol de Read, très attaché à certaines figures paradigmatiques de la sculpture britannique comme Henry Moore, est conséquemment mitigée et peu concluante. Dans le cas de Burnham, l'œuvre tridimensionnelle trouve son aboutissement moderne au moyen d'une vitalité artificielle impliquant une forme ou l'autre de transposition mécanique. Si les premières œuvres tridimensionnelles de Bourgeois ont pu participer à une stratégie globale de « chosification » de la sculpture par l'élimination du socle, stratégie qui constitue pour Burnham la première étape du développement vers un vitalisme mécanique, la production de l'artiste ne va pas dans les directions qu'il privilégie. On ne s'étonne donc nullement qu'il ne s'intéresse pas à Bourgeois.

Les choses s'améliorent avec Rosalind Krauss. En s'attardant sur les modalités de visibilité temporelles et spatiales régissant la production sculpturale moderne, cette dernière a pu associer Bourgeois à d'autres artistes qui ont déplacé le médium vers une perspective situationnelle, délaissant quelque peu sa condition d'objet. Toute forme existe pour Krauss en fonction d'un spectateur dont elle nécessite la présence. Si l'historienne accorde peu d'importance à Bourgeois en tant que telle, se contentant de l'associer au courant expressionniste abstrait qui l'intéresse et qui trouve sa figure phare en Tony Smith, elle a malgré tout participé à initier une véritable approche phénoménologique de l'œuvre de Bourgeois. Cette approche sera reprise et approfondie une vingtaine d'années plus tard par Alex Potts qui reconnaît en Bourgeois une contributrice singulière – mais pas totalement idiosyncrasique – au développement de son médium. L'ouvrage de Potts permet de mesurer l'importance que Bourgeois commence à prendre dans les histoires de la sculpture moderne à partir des années 1950, mais surtout au cours de la décennie 1970 où l'on voit s'effectuer le véritable déplacement de l'objet vers le dispositif « installatif » qui, chez Bourgeois, engendre une stimulation autant physique que psychique. C'est précisément là que résiderait l'originalité de l'artiste.

Cette même décennie 1970 est marquée par un second changement dans la réception de Bourgeois, un changement favorisé par l'attention que lui portent les féministes. Cette fois-ci, ce sont des éléments tirés de la vie personnelle de Bourgeois – principalement de sa condition de femme et de femme artiste – éléments dont on retrouve des traces abondantes dans l'œuvre, qui retiennent l'attention. Nous avons pu rendre compte du fait que le nouveau discours ne sert pas seulement à célébrer la production récente de Bourgeois mais que, en érigeant l'artiste comme une figure emblématique, il sert de validation historique à l'ensemble d'un corpus de sculptures jusque-là peu compris. Dans sa marginalité même, Bourgeois devient alors une figure exemplaire de la résistance et de la résilience des femmes face à l'adversité. Il se produit une sorte d'échange dans lequel une production artistique singulière et un positionnement critique et militant se valident mutuellement, même si Bourgeois donne parfois l'impression que c'est à son corps défendant. Les nombreuses références de l'artiste à sa vie personnelle de même que son imagerie à forte charge sexuelle offrent un terrain fertile d'investigation pour les artistes et les théoriciennes féministes qui défendent la dimension universelle d'une expérience émanant du privé. Nous avons d'autre part réalisé, et le travail de Potts témoigne de cette situation, qu'une partie de la production de Bourgeois s'accorde plus généralement avec certaines pratiques non féministes qui remettaient en cause l'hégémonie moderniste dans son ensemble. Il appert alors justifié de prétendre que l'œuvre de Bourgeois entre en dialogue avec plusieurs forces artistiques actives durant la décennie 1970, forces associées à la mouvance postmoderniste. Bourgeois incarne malgré tout pour les féministes et les femmes artistes en général une figure d'exception qu'accentue sa remarquable longévité artistique; il en résulte une certaine tendance à la mythification que l'on rencontre habituellement dans la célébration du génie masculin.

En mettant l'accent sur les épisodes de vie sortant de l'ordinaire et assumés comme étant à l'origine de l'œuvre, un bon nombre d'études consacrées à Bourgeois ont en effet réactivé subtilement la topique de l'artiste génial. Des survols de la sculpture moderne à la monographie d'artiste, nous assistons à un glissement progressif du formel vers le biographique, glissement amorcé rappelons-le par les lectures féministes de l'œuvre de

Bourgeois ainsi que par les confidences de Bourgeois elle-même. Qu'il s'agisse de monographies traditionnelles ou d'essais à la forme plus libre dédiés à la « femme » et à l'œuvre, les études consacrées à Bourgeois répondent le plus souvent à l'ambition de comprendre l'intentionnalité créatrice par le dévoilement du moi privé. Le troisième chapitre nous aura donné l'occasion de revenir sur un genre d'écrit central à la discipline, la monographie d'artiste, un genre qui prend sa source dans le récit de vie et dont la *vita* vasarienne constituerait le prototype. Nous avons ainsi pu constater que c'est dans ce genre qui consacre sa réputation, que Bourgeois atteint à l'occasion des dimensions quasi mythiques.

Il est cependant possible d'échapper à ce piège du monographique et de reconnaître l'importance historique d'une contribution artistique individuelle. Nous avons signalé qu'Alex Potts arrive, dans une étude plus générale de la sculpture, à repérer chez Bourgeois un mode particulièrement original et expressif d'« insituation ». Mignon Nixon opère quant à elle au cœur même du projet monographique. Cette auteure réussit, en faisant un détour par la théorie psychanalytique, à trouver un mode d'approche qui permet une appropriation du discours de l'artiste sans le rendre surdéterminant pour l'interprétation de l'œuvre. On pourrait à cet égard considérer que Bourgeois elle-même, par la mise en contexte « obstinée » de son œuvre, cherche à demeurer maîtresse de sa production plutôt que victime de son propre vécu.

Notre étude de la fortune critique de Bourgeois, on l'aura compris, demeure forcément incomplète, à la fois au niveau du corpus choisi et au niveau de la réflexion historiographique envisagée. De toute manière, la fortune critique d'une artiste arrivée à la célébrité reste un objet ouvert. La production, elle, est cependant arrêtée. Le décès tout récent³⁰⁸ de Bourgeois vient en effet d'en marquer la fin, ce qui appellera sans doute les interprétations totalisantes. Quant aux traces de la personne, le moment actuel accentue le mode « célébrationnel » qui les entoure. Le peu de temps qui s'est écoulé depuis le décès de Bourgeois ne nous permet pas de prendre la réelle mesure de ce que produiront les écrits

³⁰⁸ Louise Bourgeois est décédée le 31 mai 2010, à New York.

posthumes. Pour le moment, ces derniers relèvent exclusivement de la presse écrite et réagissent à l'événement de la mort. Toutefois, nous pouvons jeter un coup d'œil aux différents textes parus – textes qui se trouvent pour la plupart à la confluence de la rubrique nécrologique et de l'éloge funèbre – afin de noter les éléments récurrents.

Dans la majorité des cas, on retrouve quelques lignes résumant la vie et la carrière de Bourgeois (on rappelle des détails de l'enfance de l'artiste, dont l'entreprise familiale de restauration de tapisseries, puis on mentionne ses études, son mariage et son exil à New York) et l'on nomme les gens qu'elle laisse dans le deuil. La reconnaissance tardive dont Bourgeois fut l'objet est soulignée presque unanimement, de même que l'aspect « confessionnel » ou thérapeutique de son art. On reprend en quelque sorte la série d'énoncés généraux qui se trouvent dans quantité de textes écrits au sujet de son travail, comme l'idée que Bourgeois a traversé différents mouvements, dont le surréalisme et l'expressionnisme abstrait, et qu'elle a été un porte-étendard du féminisme. On résume ensuite la carrière de l'artiste avec ses moments forts et ses œuvres marquantes. On met l'accent sur quelques sculptures phares, dont *Fillette*. On souligne également la diversité des matériaux qu'elle a utilisés et on rappelle sous forme abrégée les différents thèmes abordés par sa sculpture : inconscient, sexualité, maternité, trahison, conflit, etc. Puis, on signale la fécondité de Bourgeois pour les générations futures de femmes artistes. La majorité des textes évoque sans surprise le drame familial qui constitue la trame de l'œuvre de Bourgeois. L'anecdote de la trahison du père est dans la plupart des cas racontée et mise directement en lien avec l'installation *The Destruction of the Father*. Les articles plus longs ajoutent certaines citations de l'artiste s'exprimant sur son travail.

Nous nous retrouvons, en parcourant ces textes à la toute fin de notre recherche, avec une impression de déjà vu. Des éléments nouveaux font cependant surface; un consensus semble par exemple s'établir autour de l'araignée géante intitulée *Maman* que l'on célèbre aujourd'hui comme l'œuvre emblématique de l'artiste, une signature en quelque sorte. La recherche d'une cohérence stylistique associée à une interprétation totalisante, si difficile étant donné la nature protéiforme et le déploiement de l'œuvre dans la longue durée,

débouche sur des généralités : Bourgeois est désormais qualifiée de plasticienne, terme qui par son caractère relativement vague essaie de résoudre, sans vraiment y arriver, un besoin de classification et d'unité.

Bourgeois nous apparaît comme un cas exemplaire pour cet examen de l'éloge posthume, puisque les traits de sa personnalité qui sont mis de l'avant dans les textes annonçant son décès réaffirment en partie ceux qui étaient déjà présents dans sa fortune critique et que nous avons examinés dans ce mémoire. On peut aussi observer comment ces traits tendent finalement à l'archétype et correspondent à ceux qui, depuis le romantisme, ont contribué à façonner l'image de l'artiste génial. Une certaine héroïsation, amorcée par les auteures féministes et perpétuée au sein de nombreuses monographies, se poursuit donc, il ne faut pas s'en étonner, dans les écrits qui résument la vie et la carrière de Bourgeois. En témoignent les termes et les expressions utilisés au lendemain de son décès, dans différents médias : « une œuvre à la veine psychique qui atteint à l'universel des sentiments humains³⁰⁹ », « artiste indomptable et universelle, libre facétieuse et pas très sage³¹⁰ »; on rappelle sa force créatrice et son imagination fertile, puis elle est qualifiée de véritable originale³¹¹. L'article le plus éloquent est fort certainement celui du *Figaro*³¹² où l'on insiste sur la détermination insolente et la perspicacité de cette « lionne de l'art » portée par une névrose créatrice.

L'accent mis sur la personnalité de l'artiste, puis le rappel constant de la même anecdote familiale à l'origine d'une œuvre chargée psychologiquement et sexuellement, à la fois dans les ouvrages portant sur Bourgeois et dans les textes disons moins scientifiques que nous venons d'examiner, réaffirme l'idéologie sous-jacente à la tradition monographique, ce que

³⁰⁹ « L'artiste Louise Bourgeois est morte », *Le Monde* [en ligne], http://www.lemonde.fr/carnet/article/2010/05/31/l-artiste-louise-bourgeois-est-morte_1365806_3382.html. Consulté le 1^{er} juin 2010.

³¹⁰ Frédéric Mitterand, ministre français de la Culture et de la Communication, dans un communiqué émis par l'Agence France Presse le 1^{er} juin 2010 et repris par tous les grands quotidiens.

³¹¹ Michael McNay, « Louise Bourgeois obituary », *The Guardian* [en ligne], <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/31/louise-bourgeois-obituary-art>. Consulté le 1^{er} juin 2010.

³¹² Valérie Duponchel, « Louise Bourgeois, la lionne de l'art », *Le Figaro*, mardi 1^{er} juin 2010, n° 20 475, p. 30.

Gabriele Guercio nomme le « life-and-work model »³¹³, dans lequel sont liées de manière indissociable les caractéristiques de l'œuvre et la personnalité de l'artiste. Guercio s'attarde, vers la fin de son essai, à démontrer que, malgré les différentes transformations du genre au cours du 20^e siècle, la monographie d'artiste demeure de manière non équivoque attachée au modèle ancien. L'étude que nous venons d'effectuer lui donne raison. Ainsi, les emprunts aux procédés romanesques et au panégyrique traditionnellement associés au genre, ont su trouver leur place au sein de la fortune critique de Bourgeois bien avant que le commentaire obligatoirement élogieux n'atteigne son paroxysme dans les textes posthumes. La nécessité pour les femmes d'accéder à la célébration monographique a aussi permis au genre de se perpétuer et nous avons vu que ce dispositif a bien fonctionné dans le cas de Bourgeois. Finalement, le 20^e siècle voit apparaître l'artiste *monographer* qui, par diverses stratégies, essaie de contrôler le récit de son propre développement³¹⁴. Bourgeois aussi a contribué, nous l'avons vu, à élaborer sa propre monographie en affirmant elle-même l'interdépendance de sa vie et de son travail et en fournissant les clés pour interpréter sa démarche.

En bout de piste, nous devons reconnaître que Bourgeois n'aura pas été un objet facile à cerner. La complexité et la longévité de l'œuvre ont pu contribuer au défi, mais c'est probablement à un niveau plus profond, dans le sous-bassement du discours de l'histoire de l'art tel qu'il se pratique actuellement, que se posent les plus grandes difficultés pour qui veut y trouver la direction à suivre.

³¹³ Gabriele Guercio, *Art as Existence*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2009, 378 p. Dans cet ouvrage portant sur l'histoire de la monographie d'artiste, l'auteur retrace les métamorphoses subies par ce genre qui constitue l'un de plus anciens modèles de la littérature occidentale portant sur les arts visuels.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 267.

Bibliographie

Ouvrages

FÉMININMASCULIN : Le sexe de l'art, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1995, 400 p.

ANDERSEN, Wayne, « The Fifties in New York », *American Sculpture in Process : 1930/1970*, Boston, New York Graphic Society, 1975, p. 89-134.

ARMSTRONG, Carol M., *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 299 p.

BAL, Mieke, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 88 p.

BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 267 p.

BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1989, 192 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vol.

BERNADAC, Marie-Laure, Jonas STORSVE et Katherine BRINSON [et coll.], *Louise Bourgeois*, Paris, Centre Pompidou, 2008, 319 p.

BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995, 191 p.

BIRD, Jon, « Louise Bourgeois », dans Delia Gaze (dir.), *Concise Dictionary of Women Artists*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 298-300.

BORJA-VILLEL, Manuel J., « Louise Bourgeois : Sculpture as transgression », dans Peter Weiermar (dir.), *Louise Bourgeois*, Otterlo (Pays-Bas), Rijksmuseum Kröller-Müller, 1989, p. 199-200.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 81-89.

BOURGEOIS, Louise, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2000, 407 p.

- BOURGEOIS, Louise, *Louise Bourgeois : œuvres récentes = Recent Works*, Bordeaux/Londres/Paris, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux/Serpentine Gallery/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 131 p.
- BOURGEOIS, Louise, *Album*, New York, Peter Blum Edition, 1994, 123 p.
- BROUDE, Norma et Mary D. GARRARD, *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, H.N. Abrams, 1994, 318 p.
- BURNHAM, Jack, *Beyond Modern Sculpture : The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, G. Braziller, 1968.
- BUTLER, Cornelia [et coll.], *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2007, 511 p.
- CATOIR, Barbara, Mary Jane JACOB et Louise BOURGEOIS, *Louise Bourgeois chez Karsten Greve*, Köln, Galerie Karsten Greve, 1999, p. 141-147.
- CAUSEY, Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998, 304 p.
- CHADWICK, Whitney, *Woman, Art and Society*, New York, Thames & Hudson, 2002, 496 p.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « Dans la maison de Louise » [livret], dans Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois œuvres récentes = Louise Bourgeois : Recent Works*, Bordeaux/Londres/Paris, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux/Serpentine Gallery/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 131 p.
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, « Feminism and Modernism », dans Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut et David Solkin, *Modernism and Modernity : the Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 195-211.
- FRÉMON, Jean, *Louise Bourgeois femme maison*, Paris, L'Échoppe, 2008, 86 p.
- GARDNER, Paul, *Louise Bourgeois*, New York, Universe Books, 1994, 112 p.
- GARNEAU, Nathalie, *Construction mythographique d'une figure d'artiste contemporain, Felix Gonzalez-Torres (1957-1996)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'histoire de l'art, 2003, 122 p.

- GOLAHNY, Amy, Ann SUTHERLAND HARRIS et Elaine A. KING, *Sculpture by Women in the Eighties*, University of Pittsburgh Art Gallery, Pittsburgh, 1985, 28 p.
- GUERCIO, Gabriele, *Art as Existence*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 2009, 378 p.
- HAMMACHER, Abraham Marie, *The Evolution of Modern Sculpture; Tradition and Innovation*, New York, H. N. Abrams, 1969, 383 p.
- HARRISON, Charles et Paul WOOD (dir.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, 1258 p.
- HUYSEN, Andreas, « Mass Culture as Woman: Modernism's Other », dans Sally Everett (dir.), *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 1991, p. 228-242.
- JONES, Amelia (éd.), *Sexual politics : Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center in association with University of California Press, 1996, 264 p.
- JONES, Leslie C., « Transgressive Femininity Art and Gender in the Sixties and Seventies », p. 33-57, dans Craig Houser, Leslie C. Jones, Simon Taylor et Jack Ben-Levi, *Abject Art Repulsion and Desire in American Art*, New York, Whitney Museum of Art, 1993, 111 p.
- KELLER, Eva, Regula MALIN et Robert STORR, *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted : Werke/Works 1941-2000*, New York, Distributed Art Publishers, 2004, 140 p.
- KOTIK, Charlotta, Terrie SULTAN et Christian SLEIGH, *Louise Bourgeois : The Locus of Memory, works 1982-1993*, New York, The Brooklyn Museum in association with Harry N. Abrams, 1994, 144 p.
- KRAUSS, Rosalind, « Louise Bourgeois : Portrait of the Artist as Fillette », *Bachelors*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 51-74.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithsonian* [traduit de l'anglais par Claire Brunet], Paris, Macula, 1997 [1977], 312 p.
- KRAUSS, Rosalind, « Au nom de Picasso », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, 358 p.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, 308 p.

- KRAUSS, Rosalind, « Magician's Game : Decades of Transformation », dans Tom Armstrong [et coll.], *200 Years of American Sculpture*, D. R. Godine, in association with the Whitney Museum of American Art, 1976, p. 160-185.
- KUSPIT, Donald, *Louise Bourgeois (An Interview With Louise Bourgeois)*, New York, Random House, 1988, 109 p.
- LIPPARD, Lucy R., *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995, 342 p.
- LIPPARD, Lucy R., *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, 314 p.
- MEYER-THOSS, Christiane, *Konstruktionen für den freien Fall = Designing for Free Fall*, Zürich, Ammann, 1992, 264 p.
- MILLER, Lee Anne (dir.), *Women's Caucus for Art honors : Anni Albers, Louise Bourgeois, Caroline Durieux, Ida Kohlmeyer, Lee Krasner*, Detroit, Women's Caucus for Art, 1980, 24 p.
- MORRIS, Frances et Marie-Laure BERNADAC, *Louise Bourgeois*, New York, Rizzoli, 2008, 320 p.
- MUNRO, Eleonor, *Originals : American Women Artists*, New York, Simon and Schuster, 1979, 528 p.
- NIXON, Mignon, *Fantastic Reality : Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, 338 p.
- NOCHLIN, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists », *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1988, p. 145-178.
- OWENS, Craig, « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism » dans Hal Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend (Washington), Bay Press, 1983, p. 57-81.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *Bourgeois Truth*, New York, Robert Miller Gallery, 1982, 51 p.
- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999, 345 p.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference*, New York/Londres, Routledge, 1988, 239 p.

- POLLOCK, Griselda et Rozsika PARKER, *Old Mistresses : Women Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, 184 p.
- POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Yale University Press, 2000, 417 p.
- READ, Herbert, *Histoire de la sculpture* [traduit de l'anglais par Dominique Leroy-Berger], Paris, Arted, 1985 [1964], 311 p.
- READ, Herbert, *Modern Sculpture : A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1964, 312 p.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, 256 p.
- ROSEN, Randy et Catherine COLEMAN BRAWER, *Making their Mark. Women Artists Move into the Mainstream : 1970-1985*, New York, Abbeville Press, 1989, 300 p.
- ROSSER, Phyllis, « There's No Place Like Home », dans Joanna Frueh, Cassandra L. Langer et Arlene Raven, *New Feminist Criticism*, New York, IconEditions, 1994, p. 60-79.
- SOUSSLOFF, Catherine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 204 p.
- STORR, Robert, Paulo HERKENHOFF et Allan SCHWARTZMAN, *Louise Bourgeois*, Paris, Phaidon, 2004, 160 p.
- TAYLOR, Simon et Nathalie NG, *Personal and Political : the Women's Art Movement, 1969-1975*, East Hampton (NY), Guild Hall Museum, 2002, 80 p.
- TICKNER, Lisa, « Modernist Art History : The Challenge of Feminism » dans Hilary Robinson (dir.), *Feminism-Art-Theory : an Anthology, 1968-2000*, Malden (Mass.), Blackwell Publishers, 2001, p. 250-257.
- WATSON-JONES, Virginia, *Contemporary American Women Sculptors*, Phoenix, Oryx, 1986, 665 p.
- WEIERMAIR, Peter et Cornelia WALTERS, *Louise Bourgeois*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1989, 21 p.
- WYE, Deborah, *Louise Bourgeois*, New York, Museum of Modern Art, 1982, 123 p.
- XENAKIS, Mâkhi, *L'aveugle guidant l'aveugle*, Arles, Actes Sud/Galerie Lelong, 1998, 105 p.

ZEGHER, Catherine de, *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, 495 p.

Périodiques

« L'artiste Louise Bourgeois est morte », Le Monde [en ligne], http://www.lemonde.fr/carnet/article/2010/05/31/l-artiste-louise-bourgeois-est-morte_1365806_3382.html. Consulté le 1^{er} juin 2010.

« Exhibition Review », *ARTnews*, vol. 46, novembre 1947, p. 42.

ALLOWAY, Lawrence, « Women's Art in the '70s », *Art in America*, n° 3, mai/juin 1976, p. 64-72.

BAL, Mieke, « Narrative Inside Out : Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 13-126.

BOURGEOIS, Louise, « A Project by Louise Bourgeois : Child Abuse », *Artforum*, vol. 21, p. 40-47.

CARANI, Marie, « Le désir au féminin », *Recherches féministes* [en ligne], vol. 18, n° 2, 2005, p. 9-37, <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>. Consulté le 16 avril 2009.

DEEPWELL, Katy, « Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon », *n. paradoxa* [en ligne], n° 3, mai 1997. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>. Consulté le 12 avril 2008.

DUPONCHEL, Valérie Duponchel, « Louise Bourgeois, la lionne de l'art », *Le Figaro*, mardi 1^{er} juin 2010, n° 20 475, p. 30.

FOX, Killian et Katie TOMS, « Kisses for Spiderwoman », *The Observer*, dimanche 14 octobre 2007, Features section, p. 14.

GARDNER, Paul, « The Discrete Charm of Louise Bourgeois », *ARTnews*, vol. 79, février 1980, p. 80-84, 86.

GIBSON, Anne, « Louise Bourgeois : Retroactive Politics of Gender », *Art Journal*, vol. 53, n° 4, hiver 1994, p. 44-47.

GOUMA-PETERSON, Thalia et Patricia MATHEWS, « The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, septembre 1987, vol. 69, n° 3, p. 326-357.

- HAN, Ji Yoon, « Louise Bourgeois : l'échappée du temps », *Vie des arts*, n° 211, été 2008, p. 45-47.
- HARDY AIKEN, Susan, « Women and the Question of Canonicity », *English College*, vol. 48, n° 3, mars 1986, p. 288-301.
- KINGSLEY, April, « Women Choose Women », *Artforum*, n° 11, mars 1973, p. 69-73.
- KOKOLI, Alexandra M., « Undoing 'Homeliness' in Feminist Art. Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife (1975-7 », *n. paradoxa*, n° 13, 2004, p. 75-83.
- KUSPIT, Donald, « Louise Bourgeois : Where Angels Fear to Tread », *Artforum International*, vol. 25, n° 7, mars 1987, p. 115-120.
- LARSON, Kay, « Louise Bourgeois: Her Reemergence Feels Like a Discovery », dans « Artists Critics are Watching You », *ARTnews*, vol. 80, mai 1981, p. 77.
- LARSON, Kay, « For the First Time Women Are Leading not Following », *ARTnews*, vol. 79, n° 8, octobre 1980, p. 64-72.
- LIPPARD, Lucy R., « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, Vol. 40, n° 1/2, automne/hiver 1980, p. 362-365.
- LIPPARD, Lucy R., « Eccentric Abstraction », *Art International*, vol. 10, no 9, novembre 1966, p. 28, 34-40.
- LOVELACE, Carey, « Weighing in on Feminism », *ARTnews*, vol. 96, n° 5, mai 1997, p. 140-145.
- MCNAY, Michael, « Louise Bourgeois Obituary », *The Guardian* [en ligne], <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/31/louise-bourgeois-obituary-art>. Consulté le 1^{er} juin 2010.
- NIXON, Mignon, « Eating Words », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 55-70.
- NIXON, Mignon, « Bad Enough Mother », *October*, no 71, hiver 1995, p. 71-92.
- NIXON, Mignon, « Louise Bourgeois' Fillette », *Parkett*, n° 27, 1991 p.49-51.
- ORENSTEIN, G. F., « Evocative Images », *Arts Magazine*, vol. 54, n° 9, mai 1980, p. 17.
- POLLOCK, Griselda, « Seeing Red : Drawing Life in Recent Works on Paper by Louise Bourgeois », *Parkett*, n° 82, mai 2008, p. 56-61.

POLLOCK, Griselda, « Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 71-100.

POLLOCK, Griselda, « Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History », *Screen*, vol 21, n° 3, 1980, p. 57-96.

ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, 256 p.

RUBIN, William S., « Some Reflections prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois », *Art International*, vol. 13, 20 avril 1969, p. 17.

SEMMELE, Joan et April KINGSLEY, « Sexual Imagery in Women's Art », *Woman's Art Journal*, vol. 1, n° 1, printemps-été 1980, p. 1-6.

STORR, Robert, « Bad Mother of Them All/Sister of Some », *Parkett*, n° 82, mai 2008, p. 40-45.

WAGNER Ann M., « Bourgeois Prehistory, the Ransom of Fantasies », *Oxford Art Journal*, *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, p. 3-23.

Film

CAJORI, Marion et Amei WALLACE (réalisation), *Louise Bourgeois : The Spider, The Mistress and the Tangerine*, États-Unis, The Art Kaleidoscope Foundation, 2008, betacam couleur, anglais, 99 minutes.

